

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI



ROMANIN BAŞLANGICI PİKAREKSİN SİNEMADAKİ
UYARLAMASI: DÜNYA SİNEMASINDA ŞARLO
TÜRKİYE SİNEMASINDA ŞABAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Derya ÇETİN

HAZIRLAYAN
Şafak Rüzgar YILDIZ

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

ROMANIN BAŞLANGICI PİKAREKSİN SİNEMADAKİ
UYARLAMASI: DÜNYA SİNEMASINDA ŞARLO TÜRKİYE
SİNEMASINDA ŞABAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Derya ÇETİN

HAZIRLAYAN
Şafak Rüzgar YILDIZ

Jürimiz, 6 Ağustos tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Romanın Başlangıcı Pikareksin Sinemadaki Uyarlaması: Dünya Sinemasında
Şarlo, Türkiye Sinemasında Şaban****Şafak Rüzgar YILDIZ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****İletişim Bilimleri Anabilim Dalı****Elazığ-2018; Sayfa:VI+77**

Sinemanın, sanatın diğer alanları ile olan ilişkisine değinen birçok çalışma yapıldı ve yapılıyor. Bu çalışmada, edebiyat ile doğrudan ilişkili olan sinemanın, modern romanın başlangıcı olarak adlandırılan Pikaresk roman ile ilişkisini incelemek ve aralarındaki bağı kuran, dünya sinemasında ve Türkiye sinemasında ilk örnekleri tespit etmek amaçlanmıştır. Pikaresk romanın başkarakterine Pikaro karakter denir. Sinemada Pikaro karakterin ilk örneğinin Şarlo (Chaplin) olduğu varsayımına dayanan bu çalışmada Türkiye sinemasındaki örneğinin de Şaban karakteri ile Kemal Sunal olduğu düşünülerek, bu iki karakterin filmleri karşılaştırmalı şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Pikaro karakterin dahil olduğu sosyal tabakanın ve güldürü ögesini sıklıkla kullanarak başına gelen tuhaflıklarla toplum eleştirisi yaptığı bilinen Pikaresk romanın sinemadaki örnekleri üzerinden çözümlemeler yaparak iki sanat arasındaki ilişkinin çözülmesi esas alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Pikaresk, Pikaro, Şarlo, Şaban, Chaplin, Kemal Sunal, Güldürü, Sinema.

ABSTRACT

Master Thesis

**Cinema Version of the Picaresque, the Start of the Novel: Charlot of the World
Cinema, Saban of the Turkish Cinema**

Şafak Rüzgar YILDIZ

**University of Fırat,
Institute of Social Sciences
The Department of Communication
Elazığ-2018; Page:VI+77**

Many studies have been made on the relation of the cinema and the other branches of the art. This study aims to analyze the relation of cinema with the Picaresque novel which is known to be the start of the modern novel and to identify the examples in the world cinema and the Turkish cinema. The main character of the Picaresque novel is called Picaro. I come up with saying, the very first example of picaro in cinema is Charlot (Chaplin) in the world cinema, and Saban in the Turkish cinema. The study is based on the analyze of the relation between the two forms of art by the analysis of the examples of the picaresque novel in cinema which we know is to be the critique of society alongside the comedy items by the many strangeness Picaro face among the social layer he belongs.

Keywords: Picaresque, Picaro, Charlot, Saban, Chaplin, Kemal Sunal, Comedy, Cinema.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
GİRİŞ.....	1
Varsayımlar	2
Sınırlılıklar	2
Tanımlar	2

BİRİNCİ BÖLÜM

1. LİTERATÜR TARAMASI.....	4
1.1. Pikaresk	4
1.2. İlk Pikaresk eser ve ortaya çıkışı.....	5
1.3. Pikaro karakter ve özellikleri	7
1.4. Konjonktürün romana etkisi.....	8
1.5. Pikaresk romanda din etkisi	11
1.6. Pikaro ve sistem	12
1.7. Tormesli Lazarillo incelemesi.....	12

İKİNCİ BÖLÜM

2. PİKARESK ROMANDA GÜLDÜRÜ ÖĞESİ	17
2.1. Güldürü	17
2.1.1. Güldürünün işlevi	21
2.1.2. Ezilen sınıfın sopası (Eleştirel ve Yıkıcı).....	21
2.1.3. Düşmanı Kendi Silahlarıyla Vurmak (Arındırıcı- Uzlaşmacı).....	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SİNEMADA GÜLDÜRÜ TÜRÜ	27
3.1. Güldürü nedir?	27
3.2. Sinemada güldürü.....	29
3.3. Türkiye sinemasında güldürü.....	30
3.4. Şarlo ve Şaban Analizi	32

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. YÖNTEM	36
4.1. Araştırma Modeli	36
4.2. Örneklem.....	36

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. BULGULAR VE YORUMLAMA	37
5.1. City Lights.....	37
5.2. En Büyük Şaban	44
5.3 The Kid.....	54
5.4. Garip.....	61
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	69
KAYNAKÇA.....	73
EKLER	75
Ek 1. Orijinallik Raporu	75
ÖZ GEÇMİŞ	76

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. (City Lights filmi giriş sahnesinden bir kare)	38
Şekil 2. (City Lights filmi, polis ile karşılaşılan sahne)	41
Şekil 3. (City Lights filmi 21. dakika konfetileri yediği sahne)	42
Şekil 4. (City Lights filmi çiçekçi kızla Şarlo)	42
Şekil 5. City Lights filmi	44
Şekil 6. En Büyük Şaban Filmı köprüyü alma sahnesi.....	46
Şekil 7. En Büyük Şaban Filmı Çiçekçi kız ile Şaban.....	47
Şekil 8. En Büyük Şaban Filmı Zengin adamı intihardan vazgeçirme sahnesi.....	48
Şekil 9. En Büyük Şaban Filmı gazino sahnesi	49
Şekil 10. En Büyük Şaban Filmı dolandırıcı ile karşılaşma sahnesi	52
Şekil 11. En Büyük Şaban Filmı Çiçekçi Kız ile yeniden karşılaşma.....	54
Şekil 12. The Kid filmi çocuğun annesinin hastaneden çıkış sahnesi	55
Şekil 13. The Kid filmi, Şarlo ve bebek	56
Şekil 14. The Kid filmi çocuğun annesinin bebeğine hasreti	57
Şekil 15. The Kid filmi Çocuk ve Şarlo'nun kavuşması	59
Şekil 16. The Kid film afişı	61
Şekil 17. Garip filmi bebeği bırakan akraba kadın ve Fatoş'un anne ve babası.....	63
Şekil 18. Garip filmi Fatoş'un hasta olduğu sahne.....	64
Şekil 19. Garip filmi dava sahnesi.....	65
Şekil 20. Garip filmi afişı	67

GİRİŞ

Sinema; on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ABD ve Avrupa’da ortaya çıkışından kısa süre sonra öykülü filmlere yönelmiş, bu öykülü filmler kitleler tarafından hızla kabul görmüştür. Sinemanın ilk yıllarından itibaren edebiyat eserlerinden yararlandığı söylenebilir. Sinemaya doğrudan uyarlanan belirli edebi eserler üzerine çok sayıda çalışma yapılmış olmasına karşın sosyal açımları olan bir karakter biçimi olarak Pikaro karakterin sinemadaki karşılığı üzerine akademik bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu durum çalışma konusunun seçilme gerekçesini oluşturmaktadır.

Bu amaçla; çalışmanın birinci bölümünde Pikaresk ve Pikaro kavramlarının tarihsel bir değerlendirilmesi yapılmakta, ikinci bölümde Pikaresk romanda güldürü ögesi ve bu ögenin işlevleri tartışılmakta; üçüncü bölümde sinemada güldürü türünün tarihsel bir betimlemesi yapılmakta; dördüncü bölümde araştırma modeli ve örneklem betimlenerek son bölümde seçilen filmler analiz edilmektedir.

Problem

Sinema üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Sinema sanatının, sanatın bütün dallarını kapsadığı bilgisi üzerinden, roman ile özel ve doğrudan bir bağı olduğu bilinmektedir. “ Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağı resim, hatta tiyatro ile değil romanla kurmuştur. (Monaco 2000:47) Bu anlamda birçok çalışama yapılmış fakat romanın başlangıcı olarak bilinen Pikaresk romanın sinemadaki örnekleri bir arada incelenmemiştir.

“Edebiyat, sinemaya hem tema ve konu, hem de hazırlanacak senaryoya temel olacak metin bakımından malzemeler vermektedir” (Wellek 1983:43) Buna göre sinemanın roman ile organik bağının önemi ve derinliği ortadadır.

Dünya sinemasında da Türkiye sinemasında da adını altın harflerle yazdıran iki karakterin de romanın başlangıcı olan Pikaresk romanın ve hatta bu türdeki romanın kahramanına verilen genel isim olan Pikaro’nun çok temel özelliklerinden yola çıkarak karakter oluşturmaları dikkat çekmiştir. Sinemanın Pikaroları; Şarlo ve Şaban’ın da doğal olarak çok ortak özelliği bulunmaktadır. Güldürü ögesini de tıpkı Pikaro gibi enstrüman yapan bu karakterlerin güldürü, mizah ile aslında neyi amaçladıkları ana problem olarak tespit edilmiştir.

Amaç

Bu çalışmada amaçlanan tüm sanatları bünyesinde barındıran sinema sanatının romanla derin bağ kurmuş olduğu bilgisinden hareketle, modern romanın başlangıcı olan Pikaresk romanın dünya ve Türkiye sinemasındaki ilklerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Önem

Bu araştırma, modern romanın ortaya çıkışının ve bu çıkışla eleştirel bir alan yaratılan Pikaresk romanın sinemadaki örneklerinin ilklerinin incelemesi açısından önemlidir. Edebiyatla iç içe olan sinemanın, romanın başlangıcı olan bir tür ile bire bir ilişkili olan örneklerinin tespitinin daha önce yapılmamış olması açısından da önem taşımaktadır.

Varsayımlar

Bu çalışmada;

1-Örneklemede ele alınan filmlerdeki karakterlerin toplumun alt tabakasında yaşayan bireyler olduğu bilinerek, karakterlerin Pikaresk romanın karakteri olan Pikaro karakter oldukları varsayılmıştır.

2-Bu karakterler başlarına gelen olaylar üzerinden sistem eleştirisi yapmaktırlar. Bu anlamda, edebiyatta ve sinemada, sistem eleştirisi denildiğinde bu alandaki bilinen önemli temsilcilerin teze konu olan türler ve karakterler olarak kabul ediyoruz.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, dünya sinemasında Şarlo 'ya hayat vermiş Charlie Chaplin'in ve Türkiye'de Şaban karakterini yaratmış Kemal Sunal'ın güldürü türünde birbirlerine benzeyen ikişer filmlerinin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

Tanımlar

Pikaresk: İspanyolca 'da gezgin, serseri anlamına gelen “Pikaro” sözcüğünden gelmektedir. Ancak, Pikaro karakterleri işleyen yazın olarak “Pikaresk roman” ifadesi farklı bir türü ifade etmek için ilk kez 1810'da kullanılmıştır. (Merriam-Webster İngilizce Sözlük) Ancak bu türün ilk örneklerine 16. yüzyıl İspanya'sında rastlanmaktadır.

Pikaro: İspanyolca 'da gezgin, serseri anlamına gelir.

Gölmece (Mizah): “Yazılı ve sözlü bütün gülmece eserleri, gülmece hikaye ve romanları, yergi, taşlama, alay, eğlenme, şaka, güldürü (komedi), güldürücü pandomim ve danslar, tersinleme, karikatür ve türleri, gölge oyunları (Karagöz vb.), kukla oyunları, gülünçleştirme (parodie) ve argoda tiye almak, kaba gülünç (grotesque), güldürücü anekdot ve fıkralar, nükte (sprit), ters yansılama (allegorie), eski ve yeni argodaki, dalga geçme, tefe koymak, maytap geçmek, gırgır ve bunlar gibi olan her şey gülmececinin içine girer” (Nesin, 1973: 17).



BİRİNCİ BÖLÜM

1. LİTERATÜR TARAMASI

Bu bölümde araştırmanın dayandığı kuramsal bağlama yer verilmiştir. Pikaresk romanın ortaya çıkışı ve bunun sinemadaki örneklerine yer verilmiştir. Pikaresk romanda amaçlananlar ve bu amacın roman türünü modernize etmesi incelenmiştir. Bu değişimin sinemadaki örnekleri üzerinden bağlantıları araştırılmıştır.

1.1. Pikaresk

“Pikaresk” sözcüğü İspanyolca ‘da gezgin, serseri anlamına gelen “Pikaro” sözcüğünden gelmektedir. Ancak, Pikaro karakterleri işleyen yazın olarak “Pikaresk roman” ifadesi farklı bir türü ifade etmek için ilk kez 1810’da kullanılmıştır. (Merriam-Webster İngilizce Sözlük) Ancak bu türün ilk örneklerine 16. yüzyıl İspanya’ında rastlanmaktadır.

Genellikle otobiyografik bir anlatıma başvuru, bir tür vakayiname olarak da görülen bu türde başkahraman alt sınıflara mensup olup, ekonomik ve ahlaki çöküntü içindeki bir toplumda kurnazlığı ile kendisini var edebilen bir karakterdir. (Alter 1965; Chandler&Schwartz 1991)

Saf, çaresiz bir çocuk toplumun ya da kaderin elinden yediği silleler altında, yasa, kural tanımayan açığöz, sorumsuz bir serseri olup çıkıyor. Kimi Pikaresk örneklerde bu süreç kısa, kimilerinde uzundur. Kimilerinde ise, ele alınan gencin olup bitenlerden ders alması öyle yavaştır ki, saflığı, deneyimsizliği, öykünün sonuna kadar sürüp gider. (Aytür, 1994 sf. 187)

Holman v.d. (1980 sf.330-331) Edebiyatın El Kitabı adlı eserinde Pikaresk romanın başlıca özelliklerini şöyle tanımlamaktadır.

1. Pikaresk roman, serseri olarak konumlandırılan bir karakterin hayatının tümü ya da bir kısmını ele alır ve başından geçen olayları aktarır. Genellikle otobiyografik bir dil kullanılsa da bu zorunlu değildir.
2. Başkarakter, düşük bir sosyal düzeyden gelir ve standartların altında bir ahlak anlayışına sahip olan 'gevşek' bir tiptir. Bu karakter genellikle vasıf gerektirmeyen işler yapar.
3. Romanda olay örgüsü çok azdır. Genellikle birbirine çok sıkı şekilde bağlı

olmayan bölümlerden oluşur.

4. Karakter gelişimi hemen hemen yoktur. Başkarakter, romanın başında olduğu gibi sonunda da bir Pikaro 'dur, yani serseridir. Yaşadıklarından ders çıkarıp kendisini geliştirmez. Değişim olduğunda ise bu ancak dışsal bir değişimdir; zengin bir kadınla evlenmek ya da miras kalması gibi...
5. Gerçekçi bir metoda sahiptir. Hikayenin kendisi romantik olsa bile, anlatım dilinin sadeliği ve detaylara bağlılık anlatımı gerçekçi kılar.
6. Hiciv ve güldürü romanın en önde gelen özelliğidir. Pikaro karakter, farklı sınıf ve zümrelerden, etnik gruplardan insanlarla onlara hizmet vesilesiyle bir araya gelir onların zayıf noktaları öğrenerek durumlarını hicveder.
7. Pikaresk romanın başkarakteri serseriliğine rağmen, hiçbir zaman açıktan bir suçlu haline gelmez. Dikkatsiz ya da düşük ahlaklı olabilir ama suç ile serserilik arasındaki çizgiyi her zaman çizebilir.

1.2. İlk Pikaresk eser ve ortaya çıkışı

Pikaresk romanın kurucu eseri olarak 1554 yılında İspanya'da anonim olarak yayımlanan Tormesli Lazarillo adlı eser kabul edilmektedir. Kendi yüzyılının en çok okunan eserlerinden olan Tormesli Lazarillo'yu, bu türe yakın olarak görülen Cervantes'in daha da çok bilinen Don Kişot adlı eseri takip etmiştir. Her iki eser de Pikaresk romanın erken örneklerinden görülmektedir. İspanya'daki bu ilk örnekleri, daha sonrasında taklide yönelen Fransız yazarların eserleri izlemiştir. Le Sage, bu eser türünün İspanyol kökenine göndermede bulunmak için *Gil Blas* (1715) eserindeki karakterlerine İspanyol adları vermiştir. İngiliz yazar Thomas Nash, bu dildeki ilk Pikaresk romanı 1594'te *Bahtsız Gezgin: ya da Jack Wilton'ın hayatı* adıyla yayınlamıştır. (Holman v.d. 1980 sf.331)

İlk Pikaresk romanın kahramanı Tormesli Lazarillo ortaya çıktığında, edebiyat ve düşün dünyasında şövalye romanslarının parlak zırhlı karizmatik kahramanları ve pastoral romansların ideal bir doğayla baş başa olan ve şiirler yazan masumane çobanları hüküm sürmektedir.

12. yüzyılda ortaya çıkan şövalye romansları, efsanevi şövalyelere atfedilen maceraları, genellikle mısralar halinde anlatan, şeref, yiğitlik, fedakarlık, sadakat ve saray aşkı olarak adlandırılan sevgi temaları etrafında anlatan romanslardır. Bu şövalyeler, birçok yerinde açlık ve sefaletin hakim olduğu dünyaya ve sömürü, dalkavukluk,

dolandırıcılık gibi kavramlara uzak bir hayat yaşayan idealize edilmiş medeni davranışları sergileyen kişilerdir. Bu kahramanların temel motivasyonu dini duygular, aşk ve macera arayışı gibi duygulardan aldıkları ilhamdır. Cinsellikten uzak saray aşkı şeklinde de olsa aşk temasının dahil oluşu bu türü askeri kahramanlık destanlarından ayıran en temel özelliktir. Şövalye romanslarını kahramanlık destanlarından ayıran bir diğer özellik ise mistik ve fantastik öğelere yer vermesidir. Yine destanlarda sosyal ayrımlara ya da rütbeye pek önem verilmezken bu tür ayrımlar şövalyelik romanslarında öne çıkar. Şövalyelik romanslarının bir diğer öne çıkan yanı ise kahramanın maceralarının birbirine çok net bir olay örgüsü etrafında bağlanmayan bölümler halinde anlatılmasıdır. Şövalyelik romanlarının en ünlü örnekleri, İngiltere'nin hayali efsanevi kralı Arthur ve yuvarlak masa şövalyelerinin hayatlarını inceleyen örneklerdir. (Baldick, C. 2008; Holman v.d. 1980)

Pastoral romansların ise ortaya çıkış tarihleri çok daha geriye gider. Batı literatüründe pastoral romansların çıkışı Antik Yunan'da Theocritus'un idillerine dayandırılır. Bu türün en temel özelliği ise çobanların doğayla iç içe masum hayatlarını idealize edilmiş bir Altın Çağ'da anlatmasıdır. Masumiyet ve başboşluk içindeki bu hayatların tasvirinde gerçekçilik değil idealizm öne çıkar. Bu romans türü, filozof Eflatun'un bu dünyanın idealar dünyasının eksik bir görünüşü olduğu fikrinin hikaye anlatısına yansımalarıdır. Pastoral sözcüğü de Latince "çoban" anlamına gelen "pastor" sözcüğünden alınmıştır (Baldick, C. 2008; Holman v.d. 1980). Bu romansların kahramanları, gerek şövalyeler gerekse çobanlar olsun, yoksulluk, haksızlık ve sömürü ile dolu bir dünyada bunlara hiç bulaşmadan, yaşamlarını ideal bir paralel bir evrende sürdürmektedirler.

Pikaresk roman ise, bu idealize edilmiş dünya ve kişiler karşısına yoksulluk ve yolsuzluk içinde gerçekçi bir dünyayı ve kahramanları koyar. 16. yüzyıldan itibaren okuma yazma bilen kitlelerin, parlak şövalyeler ve masum çobanların ideal hayatlarını bırakıp sefil ve serseri pikaroların hayatlarını okumaya başlamaları küçümsenecek bir başarı değildir. Ancak bu başarının en önemli nedenlerinden biri, yazın ve sanat dünyasının şövalye ve pastoral romanslarındaki ideallerin hemen arkasında, giderek büyüyen ve doğrudan karşı karşıya gelmekten korkutan çirkin ve acı bir gerçek olması ve pikaroların bu çirkin dünyayı hicivleri ve kurnazlıklarıyla izlenebilir bir hale sokmasıdır. Pikaresk roman, şövalyelik ve pastoral romanların gizlemeye giderek yetersiz kaldığı ve okuyanları dünyaya kayıtsız kalmaktan koruyamadığı bir dönemde, görmezlikten

gelenen, yasaklanmaya çalışılan, çözümünü hayal edilemeyen yoksulluk sorunu üzerine düşünmeye sevk etmektedir.

Şövalye romansları ve pastoral romansların yanı sıra, alt bir tür olarak ilk çağdan bu yana varlığını sürdüren bir diğer tür ise taşlama ya da hicivdir. Ulrich Wicks, romanslar, hicivler ve Pikaresk arasındaki farkı şöyle özetlemektedir:

“Romans, üst insan tiplerini ideal bir dünyada bize sunar. Hiciv ise kaos içinde var olan grotesk düşük insan türlerini sergiler. Bunların karşısında Pikaresk ’in kahramanı ise, insanın tahammül edemeyeceği düzeyde kaotik bir dünyayla karşı karşıya olan ancak romans ya da hicve göre bizim dünyamıza daha çok benzeyen bir dünyada ayakta kalmaya çalışan bir kahramandır. (Wicks, 1974 sf. 241)

Pikaresk roman, Orta Çağ şövalye romanlarıyla, bölümler halinde olması, bu bölümler arasındaki bağlantının zayıf olması, macera ve hadiseler üzerinden ilerlemesi gibi noktalarda benzerlik göstermektedir. En keskin olarak ayrıldığı nokta ise idealize edilmiş bir toplum ve yaşam yerine, genellikle bireyleri ve toplumu hicvi öne çıkaran bir tarz izlemesidir.

1.3. Pikaro karakter ve özellikleri

Romanın “Pikaro” olarak nitelenen karakteri ise zengin üst sınıflara değil, yoksul alt sınıflara mensuptur. Pragmatik ve ilkesiz, direngen ve yalnız olan bu figür, kaotik toplumsal, ekonomik ortamda ancak hayatta kalmayı başarabilir. Ancak kurnazlığı ve zekası sayesinde bu dünyayı kendisine saldıran bir pozisyondan, kendisine karşı savunmaya geçmiş bir pozisyona itebilir. Bu karakter, genellikle roman boyunca başka efendilere hizmet etmek ve hayatını kol gücüyle çalışarak kazanmak zorunda kalmaktadır. Pikaro’nun farklı rollere bürünüp farklı efendilere hizmet etmesi yalnızca bir yetenek değil aynı zamanda kişiliğinin özünden gelen bir zorunluluktur. Sürekliliği olmayan dünya karşısında kendisi de sürekli değişerek bu değişimde bir süreklilik sergiler. (Wicks, 1974 sf. 245). Pikaro karakterinin değişimle ilişkisini Stuart Miller ise şöyle aktarmaktadır:

“Pikaro’nun oynayamayacağı bir rol yoktur. Dünyanın üzerine yüklediği her görünümü kabul eder. Bu kişilik dışılık, Pikaresk dünyada tipik bir durumdur. Bu dünyada görünüş ve gerçeklik sürekli birbirine karışır ve bunun sonucunda tanım ve düzen ortadan kalkar. Pikaro olması gereken her kişidir, dolayısıyla hiç kimsedir.” (Miller 1969 sf. 70-71)

Karakterin farklı efendilere hizmet etmesi ve farklı kesimlerle ilişki kurması sayesinde yazar, toplumsal gerçekliğin farklı boyutlarını romanında tasvir edebilmektedir. Anlatıdaki en önemli öğelerden biri komedi ve hicve yer verilmesidir. Komediye gerçekçiliğin sınırları içinde verilir. Ancak bu komedi trajediye oldukça yakın bir komedidir. Maceralara yer vermesi açısından romantik özellikler sergilese de bu türde gerçekçilik çok başat bir özelliktir. Gerçekçiliğe verilen önem, romanın toplumsal hayatın ayrıntılarına gösterdiği sadakatle açık bir şekilde sergilenir.

1.4. Konjonktürün romana etkisi

Avrupa'nın her yerinde olduğu gibi İspanya'da da kentleşmenin ve mülksüzleşmenin etkisiyle kır yoksullarının kente akın etmeleri ve emeklerini satacak iş bulamayıp dilencilğe mahkum kaldıkları aç, evsiz ve serseri bir hayat sürmeleriyle birlikte kentsoyluların da yok sayamayacağı bir şekilde görünür hale gelmiştir. Bu yoksullar, dönemin yazınında önce istenmeyen, yabancı ve büyük bir tehdit olarak görülmüş; yoksullar karınlarını doyurmak dışında bir şey düşünemeyen hayvanlara benzetilmiştir. Yoksulluğa karşı devletlerin tepkisi de bu bakış açısını yansıtmış ve yoksullar kent merkezlerinden dışlanmaya çalışılmıştır. 1540 yılında İspanya'da çıkarılan Yoksullar Yasası ile yoksulların kente girmeleri yasaklanmaya ve kentteki yoksullar sürülmeye çalışılmıştır (Herrero 1979, sf: 876-878). Bu durum, daha önce 1492'de Yahudileri, sonrasında da 1609'da Müslüman İspanyalıları gitmeye zorlayan İspanyol yönetimlerinin işsiz yoksulları da elimine edilmesi gereken bir etnik ya da dini grup gibi algıladıklarını da ortaya koymaktadır. Ekonomik koşullar ve vasıfsızlıkları nedeniyle iş bulmakta zorlanan yoksullar, çalışmamakla ve tembel olmakla aşağılanmıştır.

Öte yandan, bu tür yaklaşımlar bazı düşünürlerin tepkisini de çekmiştir. Thomas More, Erasmus ve İspanya'da Juan Luis Vives eserlerinde, ülkelerindeki sefaletin ve yoksulluğun sorumluluğunu yoksullara değil zenginlere ve iktidar sahiplerine yüklemişlerdir (Herrero 1979, sf: 877). Thomas More, Ütopya adlı kitabında, soylulara şöyle seslenmektedir:

“Aranızda, oldukça yüksek sayıda, soylu var ki, parazit sinekler gibi avareler ve diğer insanların emekleri üzerinden ya da kiracılarının ödemeleri üzerinden geçiniyorlar. Doyumsuz kazanç hırsları, yüzlerce hektarlık alanları çitlerle çevirip kiralarnı ödeyemeyen kiracılarını çıkarmaya, ya da insanların kendi arsalarını dolandırıcılık ve şiddet yoluyla ellerinden almaya itiyor. Evlerinden edilen bu kişiler, tarlalarda çalışmak

üzere tüm aileleriyle birlikte çiftlikten çiftliğe dolaşmak zorunda kalıyor. Böylece bir yerden bir başkasına savrulup durmanın sonunda çalmak ve “adil bir şekilde” idam edilmek ya da dilenip dolanmak gibi seçeneklere sürükleniyorlar. İkinci durumda da boş gezdikleri için hapse atılabiliyorlar ki, boş gezmeleri onların suçu değil. Çalışmak için ellerinden geleni yapmalarına rağmen kendilerini işe alacak kimseyi bulamıyorlar.” (Thomas More, 1901)

More’un ve diğerlerinin politik ve ideolojik tezler şeklinde karşı çıktığı yoksulluk ve yolsuzluk gerçekliğine, edebiyat yoluyla cevap vermenin aracı Pikaresk roman olmuştur.

Pikaresk roman türünün çağın koşullarına ve önceki yazın türlerine bir tepki olarak geliştiği genel olarak kabullenilmiş bir tespittir. (Cuneo 1929:128; Wicks 1974: 242-245; Kettle 1976: 31; Giddings 1967: 34) Pikaresk, şövalye romanslarının gerçek dışılığına, kahramanlık odaklı duygusallığına karşı hayatın gerçekliklerini yansıtan ve şövalyeler ve kahramanlar yerine sıradan insanları temel alan bir türdür. Bu özellikleriyle Pikaresk romanlar, roman türünün de ilk örnekleri arasında gösterilebilmektedir. (Holman v. d. 1980; Chandler&Schwartz 1991 118-20; Aytür 1994; Ünsal 1992). Bu türde, şövalyelik romanlarının zenginliği yerine yoksulluk; kahramanlık ve aşk yerine ise açlık öne çıkmıştır.

Chandler ve Schwartz, Pikaresk türünün, İspanya’da 16. yüzyıl sonlarında yaşanan yoksulluk ve kaygı verici ekonomik koşulların yansıması olduğunu ifade etmektedirler. (1991: 119) İspanya 16. yüzyılda, Yeni Dünya’nın keşfi ve Latin Amerika’nın sömürgeleştirilmesi gibi hamleler üzerinden dışardan bakıldığında dünyanın en önde gelen imparatorluğu, içerden bakıldığında ise alt sınıfların daha da yoksullaştığı ve kır yoksullarının kente akın ettiği bir dönemi yaşamaktadır. İspanya’nın Hollanda’dan, Akdeniz’in güneyine kadar kara orduları ve donanma bulundurmak zorunda olması bir yandan toprağı ekecek işgücü eksikliği ve dolayısıyla gıda eksikliğine yol açmış, bir yandan da halk üzerindeki vergilerin artırılmasını mecbur kılmıştır. 16. yüzyılın sonunda Yeni Dünya’daki sömürgelerden gelen gelirler dahi artan savaş giderlerini karşılamaya yetmemeye başlamıştır. Ülke içinde Müslümanların baskılara karşı ayaklanmaları, dışarıdan hem Avrupalı komşu devletlerden hem de özellikle Kuzey Afrika’da Türklerden gelen baskılar da İspanyol halkında huzursuzluk ve ümitsizlik yaratmıştır. (Cruz 1985, sf. 80-84)Ekonominin bu denli baskı altında olduğu bir dönemde, kuraklığın yaşandığı ya da kötü mahsul alınan dönemlerde ise yöneticiler süratle yoksul halkı kontrol

altına almak üzere Yoksullar Yasası ve küçük suçlara karşı ağır cezalar verme gibi önlemlere başvurmuşlardır. (Cruz, 1999, sf. 24)

Michel Foucault, Deliliğin Tarihi adlı kitabında, Orta Çağ'da Avrupa ekonomilerinin ve toplumlarının yoksulları nasıl ulusun parçası değil de yabancı olarak gördüklerini şöyle ifade etmektedir:

“Yok edilmesi mümkün olmadığından ötürü zorunlu olan bu fakirlik kesimi, aynı zamanda zenginliği mümkün kıldığı için de zorunludur. Bu kısım çalıştığı ve az tükettiği için bir ulusa zenginleşme; tarlalarını, sömürgelerini ve madenlerini değerlendirme, dünyanın her yerinde satılacak ürünler imal etme olanağını vermektedir; kısacası, yoksulları olmayan bir halk fakir olacaktır. Yoksulluk bir devletin vazgeçilmez unsuru haline gelmektedir. Fakir merkantilist ekonomi içinde ne üretici, ne de tüketici olduğundan, herhangi bir yere sahip değildi: aylak, serseri, işsiz olduğu için onu yalnızca kapatma paklardı; bu önlem aracılığıyla sürgüne gönderiliyor ve sanki toplumdan soyutlanıyordu. Kol gücüne ihtiyacı olan endüstrinin doğmaya başlamasıyla, yeniden ulusal gövdenin parçası haline gelmiştir.” (Foucault, 2006 sf. 586-587)

Ancak sürgüne göndermek ya da kent merkezlerinden yasaklamak, Foucault'nun açıkladığı gibi, sorunu sadece maskeleyen ama kaynağına yönelip çözümü amaçlamayan türde çabalar oluyor. İspanya'nın neden İngiltere, Belçika ve Almanya gibi endüstrileşmeyi teşvik ederek işsiz nüfusa istihdam sağlayıp ekonomiyi canlandırmak için gerekli adımları atamadığı konusunda ortak bir kanıya ulaşılmış değiller. Ancak, İspanyayı tüm avantajlı durumuna rağmen, bir sonraki yüzyılda geri bıraktıracak eksikliklerin ipuçlarını, 16. yüzyılda bulmak mümkün.

Pikaresk roman da, gerçekliği realist bir biçimde resmederek, İspanya'daki ahlaki ve ekonomik çöküntüyü anlatıp ve ülkenin 17. yüzyıldan itibaren yaşayacağı ekonomik ve siyasi düşüşü önceden haber vermektedir. 16. yüzyıl İspanyası bir yandan Atlantik Okyanusu'nun iki yakasındaki insanlar ve uluslar üzerinde hegemonyasını kurmuş bir ülkeyken, bir yandan da ekonomisi uzun savaşlar, Yeni Dünyadan gelen altın ve fiyat dalgalanmaları, nüfus patlaması, yaygın yolsuzluk gibi yükler altında ezilen bir ülkedir. Pikaresk roman ve Pikaro karakterleri de içine girip çıktıkları toplumun farklı kesimleri ve ilişki kurdukları farklı sosyal sınıfa mensup kişiler üzerinden da bu çelişkiyi ve yol açtığı trajik durumu ifade etmektedir.

16. yüzyıl İspanya'sındaki sosyal ekonomik koşulların ahlak ve bireyler

üzerindeki etkisini Nil Ünsal ise şöyle özetlemektedir:

“Ülkenin ardı arkası kesilmeyen savaflara girmesi, soylulardan ve ruhban sınıfından alınmayan vergilerin halkın sırtına yüklenmesi toplum içinde bir parçalanmaya neden olur. Kişisel çıkarların ön plana geçtiği bu parçalanmışlık içinde bireyler birbirlerinden yararlanma çabasındadırlar; değer ölçütlerinin maddeselleşmesi ise beraberinde bir ahlak çöküntüsünü getirir.” (Ünsal, 1992: 100-101)

1.5. Pikaresk romanda din etkisi

Bu yüzyıl aynı zamanda, Hristiyan dini ve Kilisenin Avrupa toplumları üzerindeki sıkı kontrolünün gevşemeye başladığı, kilise tarafından ebediymiş gibi gösterilen sınıf farklılıklarının değişmez olmadığının genişleyen kitlelerce görülmeye başladığı bir dönemdir. İnsanlar, toplumsal ve ekonomik koşullarının Tanrı'nın inayetinin bir sonucu olmayabileceğine ve değiştirilebileceğine dair bir özgüven geliştirmektedirler.

Pikaresk romanda Kilise'nin yoksullara el uzatma görüntüsü altında, yoksulluğu kalıcı hale getiren ve yoksulları dilenciye dönüştüren anlayışına eleştiriler geliştirilmekte, Pikaro karakter olan yoksul bireye kurnazlık atfedilerek koşullar karşısında bir özneye dönüştürülmektedir. Başta Tormesli Lazarillo'nun anonim yazarı olmak üzere İspanyol Pikaresk romancıları, bu konuda Juan Luis Vives'in 16. yüzyılın ortalarında yazdığı hümanist fikirlerinden de esinlenmişlerdir.

Refah devleti düşüncesinin ya da uygulamalarının olmadığı Orta Çağ boyunca yoksulların bakımı Kilise ve zenginlerin sorumluluğu altındadır. Ancak, işsizlik ve nüfus patlaması nedeniyle bu sorun daha kurumsal çözümler gerektirdiği bir düzeye erişmiştir. Vives İspanyol tüccarların yerleştiği koloni kenti Bruges'de yaptığı gözlemler sonucunda şöyle demektedir.

“Bir Hristiyan için sokaklarımızda bu kadar ihtiyaç sahibi yoksulun ve dilencinin olduğunu görmek utanç verici ve yüz kızartıcı bir şeydir. Gerçek bir Hristiyan kentte yoksullar rahatlığa ermeli ve zenginliğin dağıtımında daha şanslı olanlar karşısında ellerini açma gösterisine girmek zorunda kalmamalıdır.” (Vives 1526, Martz, 1983 sf.8'de aktarıldığı şekliyle).

Bu dönemde dilenciliğin yaygınlığı ve yoksulluğun kent merkezlerindeki görünürlüğü o kadar üst düzeylerde ki, yöneticiler bu durumu engellemek için büyük siyasi risklere rağmen polisiye önlemlere başvurmayı denemiş ve Yoksulluk Yasaları ile dilenciliği lisansa ve izne bağlayıp, yoksulların kırdan kente ya da kentler arasındaki

hareketlerini sınırlamaya çalışmışlardır.

1.6. Pikaro ve sistem

Pikaresk romanın doğduğu siyasi ve ekonomik arka plana dair bu tespitler bize dönemin Pikaro bireylerden oluşan kitlelerin psikolojilerine dair çokça ipucu sunmaktadır. Bazı edebiyat eleştirmenleri “Pikaro karakterlerin, parazit yaşamaya dair kolektif ruha dahil oldukları; gönüllü olarak utanç verici bir başıboş hayatı seçtikleri; bulundukları halden memnun oldukları ve değişmek istemedikleri; spontan, kendiliğindenci bir hayatı seçip, mutluluğu bağımlı olmamakta aradıkları” (Eoff, 1953 sf.107) gibi sonuçlara varmışlardır. Ancak, Pikaresk roman yazarlarının bu karakterler üzerinden asıl anlatmak istedikleri şey: İçinde bulundukları toplumların bu karakterlere bulundukları sefalet ve aşağılandıkları sosyal konumdan çıkmak için başka bir yol bırakmamış olduğudur. Toplumsal yapı alt sınıfları ve Pikaro karakterleri tuzağa kapılmış hayvanlar gibi kıstırmıştır. Çevresinin ve koşulların görünmez zincirlerle bağladığı Pikaro karakter, macera ve keyif arayışı içinde aslında düzene karşı bir pasif direniş içindedir.

Ancak Pikaro karakterlerin şövalye romanslarının gerçek dışı ideal kahramanlarına tepki olarak çıktıklarını hatırlarsak, bu karakterlerin psikolojilerini idealize edilmiş bir masumiyet ve iyilik üzerinden kurmamamız gerektiği sonucuna varırız. Onları kötü şans ve koşullar lümpen serseriliğe itmiş olduğu kadar, romanların kritik anlarında, önlerine düzenli bir hayat şansı çıktığında da bu şansı tepebilirler. Pikaro’nun amacı kendisini aşağılayan toplumun saygısını kazanmaktır ve bunun yolu da paradan geçmektedir. Pikaro karakter başkaları üzerine acımasız oyunlar da oynar. Acımasızlık bu karakterlerin psikolojilerinin çoğunlukla ayrılmaz bir parçasıdır. Bu durumlarıyla da herkesin kendisini düşündüğü bencil bir toplumun aynası rolünü oynarlar.

1.7. Tormesli Lazarillo incelemesi

Bu genel değerlendirmeleri somutlaştırmak için Pikaresk romanların ilki olan Tormesli Lazarillo’yu yakından incelemek faydalı olacaktır. Pikaresk türünün ilk örneği sayılan roman, türün prototipi olması nedeniyle hem dünya hem de İspanyol edebiyatı açısından önemli sayılıyor. Romanın ismini gizli tutan yazarı kahramanların, şövalyelerin ideal dünyasını değil, açlık ve sefalet çeken bir zavallının otobiyografisini anlatmaktadır.

Romanda, Lazarillo gemiŖe döner ve baŖından geçenleri, evden ayrılmadan önceki çocukluk dönemini daha süratle geçerek baŖından geçenleri anlatmaya baŖlar. Kitap, Lazarillo'nun evden ayrıldıktan sonra alıŖtıėı farklı kiŖiler üzerinden bölümlere ayrılmıŖtır. Buna göre, Lazarillo önce kr bir dilencinin, ardından bir rahibin, ardından parasız bir centilmenin, ardından gezginci bir keŖiŖin, sonrasında papalığın çıkardığı af kağıtları satan bir komisyoncunun, bir ressamın ve bir icra memurunun yanında alıŖır, onlara hizmet eder ve sonunda bir tellallık iŖi bularak daha yüksek ekonomik ve sosyal bir düzeye yükselir.

Lazarillo'nun ağzından birinci tekil ŖahıŖta anlatılan romanda kahraman, değirmenci olan babasının hırsızlık yaptığı için yargılandığını daha sonra da adını temize çıkarma isteği de dahil olmak üzere bir dizi nedenle Müslümanlara karŖı savaŖa gider ve savaŖta ölür. Bunun zerine ekonomik zorluk yaŖayan annesi siyahi bir köle olan sevgilisinin de yardımıyla Lazarillo'yu doyurmaya alıŖır. Önceleri, siyahi adamın evlerine gelmesinden rahatsız olan Lazarillo, Zaid adlı kle evlerine her geldiğinde daha iyi yemek yediklerini fark ederek adama ısınmaya baŖlar. Ardından, annesi hamile kalır ve Lazarillo'ya melez bir kardeŖ doğurur. Kitabın bu ilk bölümünde didaktik nitelikte olan ilk mesaj, Lazarillo'nun siyahi kardeŖinin de bir gün babası Zaid'in beyaz olmadığını anlayarak ondan korkmasıdır. Lazarillo kendi kendine "Dünyada muhtemelen kaç böyle kiŖi vardır ki baŖkalarından kaçarlar kendilerinin nasıl olduklarını göremedikleri için" diye sorar.

Annesinin Lazarillo'ya bakamayacak duruma gelmesi nedeniyle, Pikaro kahraman daha ocuk yaŖında alıŖmak üzere kr bir dilencinin yanına verilir. Lazarillo bu noktadan itibaren yaŖam savaŖında yalnızdır ve son derece acımasız bir efendi ile birlikte dir. Dilencinin cimriliği ve bencililiği yüzünden neredeyse açlıktan ölecek duruma gelen Lazarillo'nun dilenciden para ve yiyecek almaktan baŖka bir yolu kalmaz. Usta hilelerle kr ancak son derece uyanık dilenciden para ve yiyecek alan Lazarillo kötü bir Ŗekilde yakalanır. Kr dilenci, bir testiye Ŗarabından alan Lazarillo'nun suratında parçalar ve bu andan sonra Lazarillo'ya daha da kötü davranır. Artık daha fazla dayanamayacağını anlayan Lazarillo, Ŗansının da yaver gitmesiyle efendisinden intikamını alır. Lazarillo, tuzağına dŖp çok ciddi bir Ŗekilde yaralanan efendisinin ölüp ölmeyeceğine bakmak için bile beklemez kasabadan uzaklaŖır.

Ne yazık ki, Lazarillo'nun dilenirken, bir baŖka kasabada bulunduğu efendisi olan papaz da en az kr dilenci kadar cimridir. Pikaro karakter burada da açlıktan ölecek hale

gelir. Her gün açlıktan ölüme daha da yaklaştığını fark eden Pikaro karakter, burada da hayatta kalmak için önünde hırsızlıktan başka bir yol olmadığını görür. Papazın gözleri görse de Lazarillo hinlikler yaparak küçük yiyecek hırsızlıkları yaparak karnını biraz daha fazla doyurmaya çalışır. Ancak, kahramanımız burada da yakalanır. Her iki durumda da, efendiler bu hırsızlık durumlarını etraflarındakilere anlattıklarında herkes ya umursamaz davranır ya da efendilere hak verir. Kimse, çocuk yaştaki Lazarillo'nun hayatta kalmak için bundan başka bir yolu olmadığını düşünmez. Kitabı bugünün, karın tokluğunun sağlanmasını varsaydığımız ve insan hakları, çocuk hakları ve işçi hakları gibi kavramların görece daha gelişkin olduğu günümüzün değer yargılarıyla okunduğunda Lazarillo'yu, belki örnek bir kişilik gibi görülme de, suçlu olarak görmek pek mümkün değildir.

Üçüncü efendi ise beş parasız bir centilmendir. Basit sayılabilecek bir gurur kırıcı olaydan dolayı memleketini terk eden bu kişi, iyi giyinen, centilmence davranmasını bilen ancak hiç parası olmayan bir kahramandır. İlk akşam, aç karınla, kendisine yemek verilmesini bekleyen Lazarillo, dilencilik yaparak topladığı ekmeği bile efendisiyle paylaşmak zorunda kalır. Bu efendi de oldukça bencil ve gururuna toz kondurmayan bir kişiliktir. Lazarillo burada, para kazanmak ya da yiyecek bulmak şurada dursun, ilerleyen günlerde dilencilik yaparak kendisine ve efendisine yetecek kadar yiyecek toplayıp, paylaşacaktır. Ancak, başka kentten gelenlerin dilencilik yapmasının yasaklandığı bir yasanın ardından, Lazarillo artık bu efendinin yanında da yaşayamayacağını anlar, daha kendisi ayrılmadan, efendisi kirayı ödememek için evi terk eder ve bir daha gelmez.

Lazarillo sonraki bölümlerde ise halkın içinde hizmet eden başka bir mezhepten bir keşişin yanında çalışmaya başlar. Ancak, keşiş gün boyunca o kadar çok yol yürümektedir ki, Lazarillo burada da yapamayacağını anlar ve sahiplerine cennetin yolunu açtığına inanılan papalık belgelerini satan bir komisyoncunun yanında çalışmaya başlar. Bu efendinin de olağanüstü kurnazlık ve dolandırıcılığına şahit olan Lazarillo, çektiği sıkıntıların ayrıntısını vermez ancak sıkıntılar çektiğini söyler. Ressamlık yapan efendisinin yanında kısa bir süre geçirdikten sonra bir kilise kayyumu için dört yıl kadar geçiren Lazarillo bu süre içinde çok sıkı çalışır. Lazarillo, bu süre sonunda kendisine ikinci el bir takım elbise alabildiği için kendisini çok şanslı görür. Kendisini yeni elbiseleri içinde seyrettikten sonra artık daha iyi bir iş yapması gerektiğini düşünerek bir icra memurunun yanında iş bulur. Ancak bu işin son derece tehlikeli olduğunu görerek ayrılır ve şarap tellallığı yapmaya başlar. Giderek toplumdaki statüsü yükselen Lazarillo

bu dönemin sonunda San Salvador başrahibinin hizmetçisiyle evlenir.

Evlilik süresince eşinin başrahible gayrimeşru ilişkisi devam eder. Ancak Lazarillo dedikodulara rağmen evliliğini bozmaz ve yeni statüsü ile elde ettiği çevresi içinde görece daha mutlu bir yaşama evrilir. Kitabın bu anonim yazar tarafından yazılan bu ilk bölümünün çok satması üzerine bir yıl sonra başka bir yazar tarafından kitaba ek bir başka bölüm yazılır. Ancak bu yeni bölümde Lazarillo'nun kurnazlığından eser kalmaz, Pikaro karakter bir dizi farklı durumda dolandırılır, sömürülür ve kullanılır.

Kitabın bütününe bakıldığında, Pikaro karakter Lazarillo, kurnazlığıyla toplumla baş edebilen bir karakter olarak öne çıkmaz. Toplum, hileli oyunlar, sömürü ve acımasızlık açısından Lazarillo'nun hep fersah fersah ötesindedir. Lazarillo'nun zekası başlarda, gerçekten kurnaz ve acımasız olan efendilerine rağmen hayatta kalabilmesini sağlar. Lazarillo ancak, zaman içinde yaptığı çok küçük birikimler ve şansın yüzüne kısmen güldüğü dönemlerde de birikim yaparak açlık sınırındaki günlerinden kurtulur.

Lazarillo, karnını doyurmanın ötesinde kendisine eziyet eden efendilerinden intikam da almaya çalışan ya da bunu arzulayan bir karakterdir ancak bu Pikaro karakter için acımasızdır denemez. Kindar bir kişilik de değildir. Başından geçen olağanüstü zorlukları ve gördüğü eziyeti sade, mizahi ve hicivli bir şekilde anlatır.

Roman, güçlü ahlak değerleri, eşitlik ve adalet anlayışı olmayan bir topluma doğan Pikaro karakterin, hayatta kalmak için mecburen hırsızlığa, hinliğe ve kurnazlığa itildiğini anlatarak, hırsızlık eylemini soyutlayarak anlayan ve hırsızlık yapan kişinin koşullarına bakmadan acımasızca cezalandıran topluma da bir ayna tutar. Ancak Pikaro karakterin en büyük eleştirisi kiliseye ve kilise çevresinden para kazananlardır. Romanda papazlar toplumun en kötü görülen kesimlerinden çok daha acımasız ve sahtekardırlar. Hatta zaman zaman kıyaslamalar yapan Lazarillo, sıradan bireylerin yaptığı küçük hırsızlıkların yanında, kiliseninkileri çok daha büyük çapta hırsızlıklar olarak görür. Din adamlarına, romanda geçen başka hikayelerdeki olaylarda da referans verilir. Örneğin, genelevde çalışan bir genç kadını bu yola iten bir papazın tecavüzüne uğramasıdır.

Romandaki kilise karşıtı vurgu yetkililerin de dikkatini çekip kitabın basılıp dağıtılmasının engellenmesine yol açacaktır. Bu nedenle de kitabın ilk yıllarındaki bazı farklı versiyonlarında bu vurgunun azaltılarak verildiğine rastlanmıştır. (Chandler & Schwartz 1991, Thrall & Hibbard 1960) Bunun yanı sıra, kilise dışında toplumun kendisi, dilencisinden, soylusuna, işçisinden askerine, erkeğinden kadınına bir bütün olarak

eleştirilmektedir. Bu durum göz önüne alındığında, romana duyulan büyük ilgi ironiktir. Okuyucular, belki kendilerinin de parçası olduğu toplumun bu denli hicvedilmesini heyecanla karşılamışlardır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. PİKARESK ROMANDA GÜLDÜRÜ ÖĞESİ

2.1. Güldürü

Pikaresk romanda güldürü önemli özelliklerden biridir demiştik. Tezin örneklemine almış olduğumuz filmler de Pikaresk romanla ilişkili olduğunu düşündüğümüz filmlerden oluşuyor ve filmlerin de en önemli özelliği güldürü ögesi üzerinden sistem eleştirisi yapıyor olmaları. Bu bağlamda “güldürü” tezin önemli başlıklarından biri olma özelliğini taşıyor. Bu durumda güldürü kavramını derinlemesine inceleyip nasıl bir işlevi olduğuna bakmakta fayda var.

Gülmek insani bir eylemdir hatta insan gülmeyi bilmeden tam anlamıyla insan olamamıştır. İnsanın olduğu her yerde her zaman mizah, komedi, güldürü vardı. Moliere “ İnsan güldüğü kadar insandır” diyerek gülmenin insanı diğer canlılardan ayıran bir özellik olduğuna mı dikkat çekiyordu? Cimri’yi yazarken gülmeyenleri tespit edip insan olanlarla olmayanları mı ayırt etmek istiyordu? Güldürü insanın olduğu her yerde varsa eğer insan ürünü her şeyin de içinde olabilir, tıpkı edebiyat ve sinema gibi.

Genel kabul, gülmenin insana özgü olduğu. Maymunların da güldüğünü söyleyenler var ve diğer türlerin gülmediği kanıtlanmamış henüz ama biz yine de homosantrik olmak pahasına- gülmeyi insana özgü kabul edelim. Çünkü bizim türümüz için gülmek bir refleksten çok daha fazla bir şey. Karşımızdakini ya da bizi güldürecek koşulları üretebiliyoruz. Öte yandan bu pratik üzerine de inşa edilmiş bir kültürümüz var. Edebiyat da sinema da bunun bir parçası nihayetinde. Birgül Oğuz, Kahkahanın Bilgeligi adlı denemsinde gülme eylemi ile ilgili şunları söylüyor:

“Ancak bir an gelir, ölü evinin o kaskatı kabuğunda tuhaf bir çatlak belirir. Ölümünden günler sonra, o kalabalık iç çekiş korosu küçük, çekirdek bir koroya dönüştüğünde; herkesin ölünün ardında bıraktığı o boşluğu dalgın dalgın seyrettiği o sessiz anlardan birinde çekinik bir gülüş duyulur önce. O gülüş ki önce bir kıpırtı, sonra küçük bir dalga ve en sonunda da dev bir dalga olur. Ölü evlerinde bir an gelir, o yaşlı koro hep bir ağızdan kahkaha atmaya başlar. Öyle bir kahkaha tufanı ki hem, gözlerden YİNE yaş gelir. (Oğuz, <http://birguloguz.blogspot.com.tr/2011/02/kahkahann-bilgeligi.html>)

Oğuz, bu ölü evinde gerçekleşen gülme eylemin ne ölümle başa çıkma çabası ne de yaşamın çağrısına cevaptır diyor. Çünkü orada atılan kahkahanın bize insanlığımızı hatırlatacağını söyler. (Oğuz, <http://birguloguz.blogspot.com.tr/2011/02/kahkahann-bilgeligi.html>)

Hem gülene dair hem de türümüzün “anlatıcı” olan güldürenine dair Oğuz şunları söylüyor:

“François Rabelais (1494-1533) ‘Gargantua ve Pantagruel’in yaşamı’ adlı beş kitaplık yapıtında iki devin, Gargantua ve oğlu Pantagruel’in hikâye ve serüvenlerini anlatır. Yapıtın ikinci kitabı ‘Gargantua’ okurlara seslenen on dizelik bir şiirle başlar. Kitabın güldürmekten başka hiçbir hüneri olmadığını iddia eden yazar, neden ağlayan bir kitap değil de gülen bir kitap yazdığını şiirin son dizesinde şöyle açıklar: ‘Gülmektir çünkü insanı insan eden.’”

(<http://birguloguz.blogspot.com.tr/2011/02/kahkahann-bilgeligi.html>)

Gülmenin insanı insan ettiğini kabul etmek zor. İnsanı aşağılayan, inciten şeylere de gülüyoruz. “İnsanlık” ayrıca oldukça sorunlu bir kavram. Bu anahtarla tüm kapıları açamayız, çünkü içerdiği anlam sürekli değişiyor. Bu gözlükle her şeyi göremeyiz de. O halde hangi gülmeyi ele almalıyız? Bu soru, tezin sınırlıklarından biri aynı zamanda. Bu çalışmada örnek olarak seçtiğimiz filmleri “insanlık değeri” hanesine yazılmak üzere kazanılmış gülmenin örnekleri olarak kabul ediyoruz. Gülmenin tarihsel olarak içerdiği anlam değişse de burada istikrarlı olanın bu olduğuna inanıyoruz. Bu bağlamda Birgül Oğuz denemesinde, edebiyatta güldürü denildiğinde ilk sırada söz edilmesi gereken bir yazardan François Rabelais’den söz ederken, gülme eyleminin zaman ve mekan tanımazlığını şu sözlerle ifade etmiş:

“Rabelais’yi okurken bir on altıncı yüzyıl okuruyla aynı kahkahayı attığımı bilmek, daha doğrusu o kahkahayı yüzyıllar sonra da hâlâ atabildiğimizi görmek beni hep ürpertir. Tuhaf bir ortaklıktır bu. Değişim ne kadar ürkütücüye değişmemek de o kadar ürkütücüdür çünkü. Ortaklığımızı da bu değişmezliğe, evrensele dokunan ve hep de dokunacak olan, adını pek de koyamadığımız o yanımıza borçluyuz. Tıpkı, ölü evlerinde atılan kahkahaların ölüm karşısında bizi ortaklaştırdığı gibi. (...)

“Kahkaha atmak ölümün ve acının karşısında bükülüp titremenin en insana özgü halidir. Bunu mu öğrenirim acaba? Bilmem.”

Oğuz’un “Kahkahanın Bilgeligi” adlı denemsinden yaptığımız girişle gülmenin gücünü kavrayabiliyoruz. Bununla ilgili başka kuramcılar farklı yorumlar yapmış elbette

fakat yine de sosyal bilimlerin “gülme”nin işlevleri konusunda daha çok çalışmalar yapması gerektiğini savunan ve gülmeyi daha ciddiye almamız gerektiğini ifade edenler de var. Özünlü bu konuda şunları söyler: “Başlangıcından bugüne kadar Türk gülmece tarihindeki gelişmelerde dikkati çeken en önemli eksiklik, gülmecenin akademik olarak bilimsel boyutlarda incelenmeyiştir” (Özünlü, 1999: 57).

Aziz Nesin ise meseleyi şu satırlarla eleştirmiş: “Gerçekten de, ta Osmanlılar öncesinden beri, çok zengin, çok renkli bir Türk gülmecesi varken, Türk düşünür ve bilginleri bunca bol olan gülmecenin neden doğduğunu, nasıl oluştuğunu, Türk gülmecesinin özelliğini araştırmamışlardır” (Nesin, 1973: 17-18).

Gülmenin kelime olarak kökenine bakalım; “İnsan karakterine değişik yön veren salgılara İngilizcede “humour” adı verilmiştir. “Humour” sözcüğü aynı zamanda “gülmece” anlamında da kullanılmaktadır. Karakter ile gülmecenin bu denli yakın ilişkisi Arapçadan Türkçeye geçerek yüzyıllar boyu kullanılan iki sözcükte de bellidir: Mizah ve mizaç” (Özünlü, 1999: 18-19). Albert Rapp (aktaran Morreall, 1997: 13), gülmenin bir zafer çığlığı olduğunu iddia eder. İlkel dönemde insanın bir düellonun galibi gelmesinin ardından attığı bu çığlık olduğunu ve üstünlük duygusundan kaynakladığını söylüyor. Sözü edilen çığlığın en ilkel iletişim biçimlerinden biri olduğunu çünkü o zaman dilin henüz oluşmadığını ileri sürer. Morreall (1997: 18), gülmenin insanı korkudan uzaklaştırdığını söyler. Karşılaştığı bir tehlike karşısında korkuya kapılan insanın o tehlikeden kurtulunca yüzündeki ifadenin değiştiğini söyler. Gülme ve komiklik üzerine ilk çağ Yunan filozofları Platon ve Aristoteles’ten başlayan açıklamalar Mihail Bahtin’e kadar uzanmış. Morreall (1997), gülme kuramını üç başlık altında toplamış; üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama. Bu başlıkları belirlemiş olsa da her kuramın gülmenin sadece bir yönünü ele alması nedeniyle bu başlıkların oluşturduğu bütünün genel bir gülme kuramını ortaya çıkarmayacağını söyler.

Gülme eyleminin gücünü fark eden ilk çağ filozofları gülmeyi tehlikeli görmüş ve yermişler. Örneğin Platon, (2012: 79), devletin önemli kademelerinden bekçilerin ve koruyucuların gülmeye meyilli kimselerden seçilmemesi gerektiğini söyler. Ayrıca Tanrıların tasvirlerinin gülerken yapılmaması gerektiğini çünkü gülen bir tanrının otoritesinin sarsılacağını ifade eder. Otorite sahibi ve birilerine söz geçirebilme yetisi olması için gülme eyleminden uzak durulması gerektiğini ifade eder. Aristoteles (2011: 37, 38) insanları iyi ve kötü olarak ikiye ayırır ve ortalamanın üstündeki iyi insanları tragedya, ortalamanın altındaki kötü insanlar için ise komedyada gösterdiğini söyler.

Charles Baudelaire de gülmeyi zafer ve üstünlük duygusuna baēlamaktadır. “Gerçekte, bir an için insanı dünyada yok sayarsak gülünç dediēimiz Şey de var olmayacaktır. Çünkü hayvanlar bitkiler, bitkiler de madenler karşısında bir üstünlük duygusuna kapılmazlar” (1997: 11). Gülme eyleminde Şeytansı bir taraf olduēunu söyleyen Baudelaire, gülmenin zayıflık ve güçsüzlük belirtisi olduēunu söyler (1997: 9). Gülme yetisinin Tanrı tarafından bahŐedildiēini ve insanda bu yetinin adeta bir aslanın diŐilerine dönüŐüp glmsediēinde aslında ısırđıēını iddia eder (1997: 5). Ayrıca gülmenin delilikle alakalı olduēunu ve aynı zamanda cahillik ve güçsüzlük ikilisinin de gülmek için ideal bir ikili olduēunu da söyler Baudelaire (1997: 4). Tıpkı Baudelaire gibi Thomas Hobbes da gülmeyi üstünlük duygusuna baēlar. Gülme eyleminin iki biçimde ortaya ıktıēını söyler; Hobbes’a göre insan ya kendini çok mutlu eden ani bir hareketin ardından ya da bir baŐkanında grdē bir kusurun ya da yanlış hareketin, kendisinde olmadıēının farkına varıp, bu sayede karŐısındakinden üstün olduēunu düşünerek ortaya ıktıēını belirtir. Üstün olma arzusu aslında beceriksiz ve snk tiplerin ihtiyaı olan bir arzudur ve kendilerini tatmin etmek için bu yola başvurur (2012: 54) . Psikanalitik açıdan bakacak olursak, Sigmund Freud da üstünlük duygusunun verdiēi hazzın gülmeye sebep olduēunu söyler. Zihin ve bedenin birbirine ters hareket etmesinden gülünç olan Şeyin ortaya ıktıēını ve bunun insana haz verdiēini dile getirir (2003: 225). Immanuel Kant, insanın beklentisinin boŐa çıkması neticesinde gldē yönünde bir düŐünce ortaya koyar. Kant (2011: 206), gülmeye sebep olan her Őeyde saçma bir Şeyler olduēunu ve bu tür bir Őeyden zekanın çok da hoŐlanmayacaēını ileri sürer. Kant gülmeyi Şu Şekilde tanımlar; “Gülme birden bir hiliēe dnŐen gergin bir beklentiden doēan yeēin heyecandır” (2011: 207). Bergson’a göre insana ve insan yaŐantısına uyumsuz Şeyler gülmeye yol açar. rneēin sürekli devinim halinde olan yaşam karşısında insanın deviniminin durması gülünç bir etki yaratır. İnsanın mekanik tavır ve hareketleri yani doēal durmayan davranışları da gülmenin ortaya çıkmasını saēlar (2006: 25, 26).

“Gülme hemen bütün toplumlarda öneminin vurgulanmasına karşın araŐtırılması çok zordur, (...) Yapılan bilimsel çalıŐmalara, düşünürlerin zmllemelerine raēmen halen glmeyle ilgili birçok özellik bilinmemekte, bilinenler de kuramsal düzeyde kalmaktadır” (Güler, 2010: 69). Gülmenin hayatımızın her anında karŐılaŐtıēımız hatta bunun için çaba harcadıēımız bir eylem olmasına raēmen üzerine çok fazla Şey söylenmemiŐ olmasını aslında sanıldıēı kadar basit bir Şey olmadıēına yormak çok da zor olmasa gerek. İnsanın ve hatta bölümün başında da söz ettiēimiz gibi belki de bazı

hayvanların da edimi olan bu eylem hakkında yazılanlar kısıtlı olsa da insan hayatını doğrudan etkileyen ve hatta yönlendiren bir eylem olduğunu söylemek mümkün.

İnam, gülmemizin sebebini söyleyen onlarca düşünürün aksine İnam, insanın gülme sebebini bir kuramı olamayacağını söyler ve gülmenin çok ciddi bir eylem olduğunu da ekler (İnam, 2002). “Gülme, şeytansı, hınzırca bir şeydir; yani alabildiğine insansaldır. İnsanın kendisini yüksek görme düşüncesinin bir sonucu olarak vardır. Gerçek şu ki, gülme öz olarak insansal olduğu içindir ki, öz olarak çelişkilidir” (Baudelaire, 1997: 11).

İlk çağ filozoflarından söz ettiğimizde Platon ve Aristoteles’in gülmeyi ve gülünç olanı aşağıladığını söylemiştik. Ayrıca komik olanın alt tabakaya hitap ettiğini ve onları ifade etmekte kullandıklarını okuduk. Gülme ile ilgili yazılan diğer kuramlara bakıldığında bu eylemin toplumu sınıflara böldüğünü görüyoruz. Egemen sınıfa karşı bir başkaldırı niteliğinde kullanılması sebebiyle tehlikeli görülen komedi, korkulduğu kadar tehlikeli bir türdü gerçekten. Yani “alt tabaka” ve onların sözcüsü olan sanatçıların vesilesiyle yapılan sistem eleştirileri ve hicivler egemen sınıfı güldürmeyecekti.

2.1.1. Güldürünün işlevi

Yukarda derlediğimiz kuramları incelediğimizde güldürünün amaçlarını da inceleme gereksinimi çıkıyor ortaya. Gülme birbirinin taban tabana zıttı iki amaç için kullanılıyor olabilir. Biri ezilen sınıfın iktidarla olan mücadelesinde kullandığı bir araç diğeri ise iktidarın kendisini var etmesi ve toplumun bu varlığa tehdit olmaması için kullandığı bir araç. Her iki düşünceyi de savunan görüşler var elbette. Güldürüyü eleştirel bir araç olarak kullanan ezilen sınıf ve iktidarını sürdürmek için toplumun havasını almak amacıyla bir supap görevinde kullanan egemen sınıf.

2.1.2. Ezilen sınıfın sopası (Eleştirel ve Yıkıcı)

Komedinin tiyatro sahnesinde bir tür olarak insanların karşısına çıkması Antik Yunan’a dayanır. Birçok yazar bu türde eserler sahnelemiş fakat bir eleştiri mekanizması olarak ne kadar büyük bir güce sahip olduğunu fark eden Aristofanes idi. Otoriteyi sarsıcı özelliğini keşfetmiş olması bakımından önemli bir isim olan Aristofanes bu yönüyle çağdaşlarından ayrılır. “Aristofanes, oyunlarından anlaşıldığı kadarıyla başta Sokrates olmak üzere birçok kişiye de eleştirel ve alaylı yaklaşmıştır. Ayrıca devlet yöneticilerinin ikiyüzlülüğünü, eserlerinde alay konusu yapan Aristofanes, komedinin asi ve eleştirel

gücünü fark etmiş ve çok etkili bir biçimde kullanmış görünmektedir” (Şentürk, 2010: 22). Arendt’e göre kahkaha otoritenin düşmanıdır. (2012: 56).

Güler, tarihin ilk mizah örneklerinden biri olarak Hinduların bahar şenlikleri olan Holi Şenliği’nde yoksul aile çocuklarının zengin ailelerin çocuklarına pudra atmasını gösterir. Bu durumun bir benzerinin ya da günümüzdeki versiyonunun öğrencilerin öğretmenlere kartopu atması olduğunu söyler. Her iki durumun ortak özelliği otoriteye karşı gerçekleşen bir eylem olmasıdır. Zengin aile çocukları ve öğretmenler iktidarı temsil eder (2010: 174) . Ayrıca Güler, mizahın, mevcut değerleri, düşünceleri, toplumsal yönelimi, inançları, dikta rejimlerini eleştirmeyi sağladığını bunun için bir araç olabileceğini söyler (Güler, 2010: 191).

Ortaçağ soytarılarından söz eden Veselovski, soytarıların önemsenecek değerde bir yerlerinin olmadığını ve egemenlerin otoritesini sarsmadığı takdirde hoş görüldüklerini söyler (Veselovski aktaran Bahtin, 2005: 120) .

Belge (1997: 209-210) ise Rönesans soytarısının halkı rahatlatmak maksadıyla kimsenin laf edemediği değerlere, kurumlara halkın içinde kalanları söylettiklerini ifade eder. Yani soytarının toplumun havasını alan, içindekileri dışa vuran ve bu sayede kendilerinde bir rahatlama sağlayan bir özelliğe sahip olduğunu söyler. Bu durumun öfkeli toplumun yapabileceği bir başkaldırıyı engelleyen, toplumun olup bitenlere karşı tepkisiz kalmasını sağlayan bir etkisi olduğunu düşünenler arasında Aziz Nesin de var. Nesin konuyla ilgili şunları söylemiş:

“Yaşam çatışmasında yenik düşen insanın gülmesi, bir üstünlük elde etme silahıdır. Toplumda egemen sınıflar bu üstünlüğü özdeksel ve somut olarak ellerine geçirmiş olduklarına göre ezilen, sömürülen yani yenik düşen sınıf, egemen sınıfa karşı başka türlü ve gerçek üstünlük elde edemeyince, gülmeceyi onlara karşı bir üstün gelme silahı olarak kullanmaktadır. Bu tür gülmece, güçsüzlerin güçlüye karşı kullandıkları sosyal ve politik üstün gelme silahıdır” (Nesin, 1973: 37-38).

Nesin’in çizdiği çerçeveyi kapsayacak bir yorum da Scott’tan (1995: 191-193), gelir. Scott meseleyi tarihsel boyutunu da işin içine katarak açıklar. Soyluların, aristokratların, güçlülerin kendilerine yönelen hakaret ve saldırıyı hiçbir şekilde kabullenmeden kavgaya dönüştürdüklerini, güçsüzlerin, ezilenlerin, “alt tabakanın” ise karşı karşıya kaldıkları hakaret ve saldırıları fiziksel bir karşı koyuş olmaksızın kabullenecek şekilde yetiştirildiklerini söyler. Bu yerleşmiş yapının iki gurup arasındaki

iletişim - kanunlar çerçevesinde- kendilerinin geliştirdiği yöntemler olduğunu ve bunlardan birinin de gülmek ya da güldürmek olduğunu dile getirir.

2.1.3. Düşmanı Kendi Silahlarıyla Vurmak (Arındırıcı- Uzlaşmacı)

Daha önce de belirttiğimiz gibi gülme sadece ezilen sınıfın iktidara muhalefet etmek için kullandığı bir enstrüman değildir. İktidar da bu enstrümanın ne denli güçlü olduğunun farkındadır ve tabi ki karşı tarafın bu gücünü kendi lehine çevirmek için çeşitli yöntemler geliştirecektir. Dindar (2002: 163-164), gülmeyi, egemenlere yönelen ve yönelmeyen olarak ikiye ayırır. Eğer egemen sınıfa yönelmiyorsa bu onların iktidarı için sorun olmayacaktır aksine gülme eylemini gerçekleştiren ezilen sınıfın bu sayede meseleye yabancılaşacağını bu durumun da egemen sınıf için bir avantaja dönüşeceği için destekleneceğini dile getirir. Ritter (aktaran Şentürk, 2010: 116-117), komik olanın, düzen ve o düzenin kabul etmediği, aykırı bulduğu şeyler arasındaki çelişkiden doğduğunu söyler. Komik olan her neyse onun içinde olan aykırılık kendini var eder ama aynı zamanda düzenin de kendi kurallarını yeniden ortaya koyduğunu ve iktidarını pekiştirdiğini ifade eder. Yani ona göre gülme ya da güldürme eylemi iktidarın yeniden inşasına sebep olup maksadına ulaşamaz. “Mizah genellikle iktidarın despotizmine karşı aşağıdan bir direniş biçimi, bir muhalefet olarak gözükse de, bu şemayla yetinmek çok basite indirgemeci bir yaklaşım olur. Çünkü mizah pekâlâ denetlenebilir, kullanılabilir, ele geçirilebilir ve resmi ideolojinin hizmetine sokulabilir” (Fenoglio&Georgeon, 2007: 13). Aziz Nesin, gülmeceyi farklı başlıklar altına ele almış. Bunların içinde “Yararcı Gülme” türü için her iki sınıfın da yani hem egemen sınıfın hem de ezilen sınıfın kendi yararlarına kullandıklarını söyler. Egemen sınıf iktidarını sürdürmek için toplumu sakinleştirecek, tabiri uygunsu havasını alacak işlevi sağlayan gülme türünü kullandığını öne sürer (Nesin, 1973: 36-37). Zupancic, komedinin çift karakterli olabileceğini dile getirerek, işlevlerinden birini şu şekilde tanımlar; “Son kertede verili durumun veya düzenin baskıcılığını ayakta tutmaya yardım eder çünkü onu katlanılır hale getirip, insanın içinde fiilen özgür kalabileceği yanılsamasını o mesafe işlevini görebilir” (2011: 207). İktidarın gülmece silahını ezilen sınıfın elinden alıp onlara karşı nasıl kullandığı konusunda Cantek (1998: 126-127), kendi kültürümüzün ürünü olan Nasreddin Hoca fıkralarının birçoğunda iktidara yönelik bir saldırı mevcut. Fakat bu yönelen saldırıların sonucunda iktidarın tutumunda herhangi bir değişiklik var mı? Yok! Bu durumda mizah yoluyla ezilen sınıfların, “alt tabakanın” şiddeti doğuracak bir başkaldırı yapmaları

engellenmiş olur. Mizah toplumda adeta bir emniyet supabı görevi görür ve iktidar mevcudiyetini sürdürmüş olur. Gülme ve güldürmenin iktidar ile ilişkisinden söz edildiğinde karnavalların toplum üzerindeki etkisine bakmakta yarar var. “Emniyet supabı” benzetmesi karnavallar için çok doğru bir benzetme olabilir. Bahtin (2005: 117), karnaval ve bayramların ortaçağda iktidar sahibi olan kilise ve devletin bekası için çok önemli olduğuna vurgu yapar. İktidar halka yılda bir kereliğine de olsa kuralların dışına çıkma izni vermiştir. Bu izin gülme dışına çıkmamak kaydıyla verilmiştir. Bu durum da gülme ve güldürmenin iktidar için tehlike arz etmediğini aksine halkı sakinleştirip kendilerine yönelebilecek şiddet eğilimini ortadan kaldıracaktır. Scott, ise karnavalların işlevini şu şekilde açıklar;

“Gençler yaşlıları azarlayabilirler, kadınlar erkeklerle alay edebilirler, boynuzlu ya da kılıbık kocalarla açık açık dalga geçilebilir, huysuzlar ve cimriler hicvedilebilir, bastırılan kişisel kan davaları ve fesatçı çekişmeler ifade edilebilir. Başka zamanlarda tehlikeli ya da toplumsal olarak bedeli yüksek olacak ret, karnaval sırasında onaylanır. Karnaval, en azından sözel olarak kişisel ve toplumsal öçlerin alındığı zaman ve yerdir. O halde karnaval her türden toplumsal gerilim ve husumet için bir paratoner gibidir.” (1995: 237).

Ortaçağ Avrupası’ndan bize dönecek olursak Cantek, o dönemde Anadolu’da supap görevinde nelerin olduğunu şu sözlerle izah etmiş:

“Mahalle bazında hilekar esnafa, katakullilere, alafrangalıklara, şuna buna güldürerek mutlaka bulaşan Kavuklu, Kavuklu’yu araçsallaştırarak konuşuran/söyleten mağdurlar ve hepsinden önemlisi oyun vesilesiyle bir araya gelmiş, odaklanmış ahali katılımcılardı. Bu kalabalık, tiyatrodaki olduğu gibi efendi, uslu “paşa gibi” oturup oyunu seyretniyor, aklına geleni, takılanı, canının çektiğini söylüyordu” (Cantek, 1998: 131).

Bizim Ortaoyunumuz ve Karagöz ve Hacivat’ımız da karnavalların Ortaçağ Avrupa’sında yaptığını o dönem bizim topraklarımızda yapıyorlardı. Haksızlığa uğrayan, ötelenen alt sınıfların içlerindeki öfkeden kurtulmak için yarattıkları meceralarda rahatlamak onlara iyi geliyordu. Hak yiyenlerin gücü karşında çaresiz kalan toplum, içindeki kini, yapmak istediklerini o ortamda ortaya döküp, haksızlıkla kendi kendine hesaplaşıyor ve rahatlıyordu.

Mizah konusunda daha derinlemesine incelemeler yapılması gerektiğini savunanlar arasındaki isimlerden Güler (2010: 195), mizah sayesinde ortadaki ciddi sorunun ciddiyetini kaybettiğini, hafife alındığını ve duruma karşı verilmesi gereken

tepkinin verildiği yanılgısına kapılma durumun gerçekleştiğini öne sürer. Ayrıca mizah ile ilgili şunları ileri sürer: “Kin ve hıncı olumlu bir kanala yönlendirir, toplumsal çelişkilerin azalmasını sağlar. Politik söylemleri yumuşatır” (Güler, 2010: 191). “Üstünlük duygusunu ifade eden gülme ve komiğin hükümsanlık aracı olarak kullanılabileceğini gösteren bir başka husus da, alayı ve küçümsemeyi ifade eden gülmenin, mizahın ve komedi oyunlarının normalin sınırlarını belirleyici ve aykırı olanı dışlayıcı bir işleve sahip olmasıdır.” (Şentürk, 2010: 126).

Gülme her iki taraf için de “silah” olarak adlandırılıyor. Burada önemli olan silahı kimin tuttuğu değil nereye yönelttiğidir de aynı zamanda. Gülmece ezilen sınıfların da güç sahiplerinin de kendilerini rahatlatmak için kullandıkları bir araç fakat bu araç on kertede kime nasıl bir fayda sağlıyor buna da bakmak gerekir. Ezilenlerin geçici rahatlaması mı güç sahiplerinin kendilerini her defasında yeniden var etmesi mi? Gülmeceyi sistemi sekteye uğratmak için mi kullanıyoruz yoksa sistem kendini var etmek için bizi gülmece vesilesiyle iki kere mi kullanıyor? Bu sorular her iki yaklaşımın farklı yorumlarıyla açıklanmaya çalışıldı.

“Hayata karşı mizahi bir tutum takınmak, zaman zaman, statükoyu kabul anlamına gelebilir. Bu nedenle, “felaketi konu edinen mizah” anlayışının, acı verici hayat olaylarını fazla zarar görmeden geçiştirmek için geliştirilmiş bir yöntem olduğu söylenebilir” Cebeci (2008: 60).

Sutton (aktaran Cebeci, 2008: 54), da mizahın toplumu sakinleştirdiği kanısında. Toplumsal koşulların insan psikolojisi ve fizyolojisi için uygun olmadığı durumlarda kişi topluma uyumsuzluk gösterdiğini söyler. Mizahın ise bu süreçte devreye girip insanı içindeki öfke ve kinden uzaklaştırmaya yaradığını ifade eder.

Gülmenin normal giden bir akış içerisinde birden bire ters bir durumla karşılaşıldığında ortaya çıktığını söyleyen kuramcıları okuduk. Toplumun aslında ters gittiğini düşündüğü, hatta öfkelenildiği bir durum üzerine yapılan bir mizahi eleştiriye gülmesi onu rahatlatırken sistemin kendini yeniden ve yeniden var etmesini sağlıyor. Bunun örneğini yakın tarihte (2013 Haziran) Gezi olaylarında da yaşadık. Toplum, Ortaçağ Avrupa’sından beri süre gelen bu çelişkinin ne kadar farkında? Bu soru gülme eyleminin işlevinden söz ederken sorulmadan geçilmeyecek bir soru elbette. Belki de bu çelişki bazı kuramcı ve yazarların söylediği gibi gülme ve güldürü üzerine daha derinlemesine çalışılması gerektiğini iyice gözler önüne seriyordu.

Güldürünün bir tür olarak Pikaresk romandaki yeri, romandaki Pikaro karakterin, romanın başkişisinin, başından geçen olayların, Pikaro'nun sakarlıkları ve saflıkları yüzünden gülünç durumlara düşmesi ya da başkalarını bu duruma düşürmesi üzerinden ilerliyor. Pikaresk roman türünü incelediğimiz bölümde de hatırlanacağı gibi komedi ve hiciv bu türün kendini ifade biçimi haline gelmiştir. Sözü edilen komedinin de trajediye çok yakın olduğunu tekrar vurgulamakta fayda var. Pikaro'nun bütün bu sakarlık ve saflıklar üzerinden derin bir sistem eleştirisi yapmak ilk olarak bu roman türünde karşımıza çıkıyor. Sinemada, dünya ve Türkiye sinemasında güldürü türü ile bu eleştirel bakıştan söz edilince akla gelen ilk iki isim Dünya Sinemasında Charlie Chaplin, Şarlo, Türkiye sinemasında Kemal Sunal, Şaban'dır. Şarlo'nun filmlerinden çıkıp da boğazı düğüm düğüm olmayan var mıdır? Ya da Kemal Sunal sinemasında filmin bir yerinde gözlerimizin dolu dolu olmadığı olmuş mudur? Tıptı Pikaresk romanda olduğu gibi trajediyi anlatmak için araç olarak kullanılan bir komediden söz edilmektedir Chaplin ve Sunal sinemasında.

Güldürünün işlevlerini incelediğimiz bölümü anımsatarak; Pikaresk roman ve Chaplin ve Sunal sinemasında güldürünün "Ezilenlerin Sopası" olarak kullanıldığını görüyoruz. Daha sonra film analizlerinin olduğu bölümde daha detaylı göreceğimiz bu benzerlik bu tezi destekleyen önemli başlıklardan biridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SINEMADA GÜLDÜRÜ TÜRÜ

3.1. Güldürü nedir?

Sinemanın ortaya çıktığı zamanlardan beri halkın güldürü türünü tercih ettiğini savunan Alim Şerif Onaran, Avrupa'da ilk güldürü filmi olarak bilinen Lumiere Kardeşler'in "Kendi Kendini Sulayan Sulayıcı" ya da "Bahçıvanın Sulanışı" (1895) filminin izleyiciler üzerindeki etkisinden söz eder. Onaran, güldürünün ne kadar güçlü bir tür olduğunu ifade ediyor (Onaran, 1986: 97). Armes, güldürünün en eski türlerden biri olduğunu söyler. Sessiz sinema ile birlikte ortaya çıkan birçok türden söz ederken güldürünün sessiz dönemde de var olduğunu vurgular (2011: 116).

Seyircide gülme reaksiyonu gerçekleştirmesi açısından ilk güldürü filmin *Fred Ott'un Aksırığı* olarak geçen bazı kaynaklar olmasına karşın, güldürüyü bilinçli bir şekilde tasarlaması sebebiyle *Bahçıvan'ın Sulanışı* filminin ilk güldürü filmi olarak kabul gördüğünü söyleyen Abisel, ilk olarak Fransa ve İtalya'da güldürü türüyle ilgilenilmiş olursa da güldürünün altın çağını 1910 ve 1920'li yıllarda Amerikan filmleriyle yaşadığını söyler. bunun sebebi olarak da seyircileri gösterir. "Burada seyircinin niteliğinin, özellikle bu dönemde, komedinin sinemada saltanat kurmasında çok önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekiyor. İşsizlere, çocuklara, alt tabakadan insanlara seslendiği ilk günlerden başlayarak sinemanın, güldürüye kucak açması kaçınılmazdı. Seyirci ödediği para karşılığında hoşça vakit geçirmek, gülüp eğlenmek istiyordu" (2007: 116).

Sinemanın yazın ve tiyatronun etkisinde kalmadığını söylemek mümkün değil elbette, Nijat Özön de bu etkileşimden söz ederek, sinemanın bu iki sanattan edindiklerinin üstüne katarak daha zengin bir hale geldiğini ve güldürünün de sinemayla büyük uyum içinde olan bir öge olduğunu söylüyor (2008: 227)

Güldürü filmlerinin ilk örneklerinde tiyatrodan kalma belirli yapılar mevcuttur. "İtalyan Komedişi olarak adlandırılan Commedia dell'arte, (...) slapstick özellikleri ve tiplerleriyle sinema tarihinin ilk güldürü filmlerine ilham kaynağı olmuştur" (Şentürk, 2010: 30).

Onaran, (1986: 97) izleyicinin güldürü türüne olan ilgisi konusunda fikrini destekler biçimde, film yapımcılarının da bu türün popüleritesini fark edip melodramlarla eş zamanlı olarak önem verdiklerini ve bu iki türe yöneldiklerini ifade eder.

Güldürü filmlerini türlere ayırarak inceleyen Özön, on çeşit güldürü türü çıkartır karşımıza: *savruklama*, *vodvil*, *Amerikan güldürüsü*, *İngiliz güldürüsü*, *müzikli güldürü*, *güldürü*, *toplumsal yergi*, *özyapı (karakter) güldürüsü*, *töre güldürüsü* ve *durum güldürüsü*. Başlıklarla ayırdığı bu türün içindeki ilk ve en sade olan türün *savruklama* olduğunu ifade eden Özön, sessiz sinema döneminin de savruklama türünün en çok başvurulan tür olduğunu söyler. Nijat Özön, *Vodvil*'in bitmek bilmeyen yanlış anlaşılmanın nihayetinde seyircide beklentiyi sağlayan bir mutlu sonla karşılaşılacak filmler olduğunu ifade eder ve *Salon güldürüsünü*, *bulvar güldürüsünü* ve *hafif güldürüyü* bu başlık altında değerlendirir. *Amerikan güldürüsünün* töre, vodvil ve savruklama, güldürüsü türlerinden hareket ettiğini ve yer yer toplumsal eleştirinin de dahil edildiğini söyleyen Özön, *İngiliz güldürüsünün*, kültürel kodlardan ileri gelen soğukkanlı bir gülmece anlayışında olduğunu ve saçma durumları konu ettiğini ifade eder. *Müzikli güldürünün*, Amerikan güldürüsünün müzikli hali olduğunu dile getirir. Özön, bütün bu başlıkların içinde bir başka başlık daha kullanır ve buna da *güldürü* der. Bu türün sadece gülme eylemini gerçekleştirmek amacıyla yetinmediğini aynı zamanda düşünmeye de yönlendirdiğini ileri sürer. Bu tür ile toplumda yaşanan olumsuzlukların nükteli bir tavırla eleştirildiğini söyler.

Toplumsal yergi türünün toplumsal sorunları gözler önüne sermek için kullanıldığını ifade eden Özön, toplumda huzursuz edici, sorun olarak karşılaşılan meseleleri gülmeceyi araç olarak kullanıp izleyicinin sorunu hazmetmesini ve çözüm noktasında sorunun hedeflenmesini sağlamaya çalıştığını ileri sürer.

Karakter güldürüsünün, toplumun içinde yaşayan ve toplumu olumsuz etkileyen bir karakteri ele alarak, o karakterle ilgili uyarılarda bulunan bir özelliği olduğunu dile getirir. *Töre güldürüsü* için de bir dönemin ya da toplumun yarattığı törelerin olumsuz yönlerini gülmece ile ele alıp yansıttığını dillendirir. En son tür olarak da *durum güldürüsünü* anlatır; karakterin aniden kendisini gülünç bir durumda bulduğu bir tür olduğunu söyler. Genelde Amerikan örnek ailesinin günlük yaşamda karşılaştığı sorunları ve bunları aşma çabaları esnasında oluşan espri yarışını konu edindiğini belirtir (2008: 227-231).

Sinemanın işlevini değerlendirdiğimizde ve Alim Şerif Onaran'ın ifadesini dikkate aldığımızda, güldürü filmleri tercih eden halk bir çeşit arınma yaşıyordu. Ortaçağ Avrupa'sındaki karnavalların, o dönemde Anadolu'daki Ortaoyunun işlevini Amerika'da artık sinema salonları görüyordu. Yoksul halk, sinema sayesinde gündelik sorunlarından, yaşadığı haksızlıklardan uzaklaşmış bir anlamda deşarj olmuştu artık. Sinemadaki güldürü türlerine baktığımızda güldürü ögesi kullanılarak yapay bir arınma hissine kavuşan izleyici sistemin devamı için uygun bir hal mi alıyordu yoksa toplumun içinde bulunduğu durumu ve dolayısıyla sistemi eleştirir bir hale mi geliyordu? Bu soruyu dönemin sinema filmlerine bakarak cevaplamak mümkün olabilir. Dünyada eleştirel sinemanın önemli isimlerinden olan Charlie Chaplin kendine has üslubu ve tarzıyla sistemi gözünün yaşına bakmadan eleştirmiş bunu yaparken izleyiciyi film boyunca güldürüp film bittikten sonraki süreçte de düşünmeye sevk etmiştir. Bu örneğin aynısını Türkiye sinemasında Kemal Sunal'da görebiliyoruz.

3.2. Sinemada güldürü

Güldürü ögesi sinema sanatı için değerlendirildiğinde farklı amaçlar güdülerek faydalanılacak bir tür olarak görülebilir. Şöyle ki; Pikaresk roman türünü anlattığımız bölümde ve güldürünün işlevini tartıştığımız bölümde gördüğümüz üzere güldürü sistemi eleştiren bir malzeme olarak sinemada da kullanılmış. Bunun birçok örneğini hem dünya sinemasında hem de Türkiye sinemasında görüyoruz. Bunun dışında sinema güldürüyü bir "kaçış" alanı yaratmak için de kullanmış. İzleyicinin daha çok günlük yaşamın keşmekeşinden kurtulmak istediği kanaati ile güldürü ögesini zihni boşaltma ve sinirleri gevşetme amaçlı, suya sabuna dokunmadan, seyirciyi sırf güldürmek maksadıyla güldürü ögesi sinemanın malzemesi olmuştur. Örneğin, aile güldürüleri, kaba güldürüler ve romantik komediler buna örnek olabilir.

Alim Şerif Onaran'ın da söylediği gibi, dünya sinemasında çekilen ilk filmler güldürü filmleridir. Hatta güldürü amaçlı çekilmeyi bu şekilde reaksiyon alan filmlerin olduğunu da daha önce belirtmiştik. Bu durum Türkiye sineması için de geçerli olmuş ve ilk çekilen filmler arasında güldürü filmleri yer almıştır. *Himmet Ağa'nın İzdivacı* ilk Türk güldürü filmidir. 1919 yılında çekilen bu filmin ardından 1921 yılında *Bican Efendi Vekilharç filmi çekilmiştir. Bu film bir seri haline gelmiştir. Scognamillo'ya göre bu serinin güldürü tarzı 1910'larda Chaplin sinemasının gürültülü güldürü türüne yakındır (2010. sf: 33) Türkiye sinemasında da güldürü türü ilk yıllarında eleştirel tarzdan uzak salt*

güldürmeye yöneliktir. Fakat ilerleyen dönemde sistem eleştirisi yapan güldürü filmleri toplum hafızasında yer etmiş ve günümüzde hala izlene gelen filmler olmayı başarmışlardır.

3.3. Türkiye sinemasında güldürü

Türkiye sinemasında güldürüden söz edilince bu sıralamada İsmail Dümbüllüden söz etmeden geçilmez. Dümbüllü karakter komedilerinin öncülüğünü yapar. Agah Özgüç'e göre Dümbüllü genel olarak ortaoyununun son temsilcisidir. Özgüç, izleyici ile bir olabilen, organik bir bağ oluşturan ve böylece popüler olan Dümbüllü'nün, 1947-1954 yılları arasında en parlak dönemini yaşadığını ifade eder. (2005. sf: 66). Bu parlak dönemden sonra güldürü sineması, Dümbüllü'den sonra popülaritesini kaybeder ve başarısız olur. Duraklama dönemine giren Türk güldürü sineması hakkında Şener Şen şu analizi yapar:

“Sinemamızda uzun yıllar egemenliğini sürdüren bir komedi anlayışı 1954-55’de kesinlikle iflas etti. Sinemanın hemen her türünde belli bir seviyeye ulaşabilen Türk sineması o yıla kadar güldürü alanında söz edilmeye değer bir film ortaya koyamamıştı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Türk halkı Nasrettin Hoca külliyatının, zengin tuluat ve ortaoyunu tekerlemelerinin, meddahın, Karagöz’ün vb. şekillendirdiği bir komedi anlayışına sahipti ve sözü edilen bu sanatların hemen tamamı anlatıya dayanıyordu. Güldürü yapmaya çalışan sinemacı esinlendiği batı komedileriyle başvurduğu öz kaynakları arasındaki uyumsuzluğu aynı filmin içinde halli hamur edemiyordu. Biz komedide henüz laftan görüntüye geçememiştik. Sonunda olan oldu ve Türk sinemasında seyirci tarafından itilen güldürüler kısa süren bir suskunluk dönemine girdiler. Bu sürenin sonunda (ve sinemanın yeni bir döneminde) seyirci başka bir yöntemle çevrilmiş değişik güldürülerle karşılaşacaktı” (2005. sf: 65-66).

Dümbüllü ile başlayan süreç, 1960’larda Feridun Karakaya’nın Cilalı İbo, Sadri Alışık’ın Turist Ömer ve Öztürk Serengil’in Adanalı Tayfur tiplerleriyle devam eder. Onaran, 1960’lı ve 1970’li yılların Türk sinemasına güldürü alanında yeni boyutlar kazandırıldığını, altmışlı yılların ilk yarısında güldürü türünde çekilen filmlerin arttığını ifade eder. “60’lı yıllar iki güldürü tipini ünlü kıldı: Öztürk Serengil’in 1963’te Adanalı Tayfur’la başlayan güldürü filmleri, Aram Gülyüz’ün elinde bol argolu, küfürlü üstelik dilimizin bir hayli yozlaştırıldığı bir seri filme sürdü” (1999b: 183, 184). Kırel de 1960’larda Cilalı İbo ve Turist Ömer gibi tiplerin başlarından geçen maceraların

anlatıldığı dizi güldürülerinin dikkat çektiğini ifade ederken, aynı yıllarda duygusal güldürü olarak da tanımladığı salon güldürülerinin de yoğun bir şekilde üretildiğini, özellikle 1963-1965 yılları arasında zirveye ulaştığını söyler. Genellikle birbirine âşık çiftlerin bu filmlerin sonunda evlendirildiğini ve filmlerin mutlu sonla bitirildiğini de ekler (2005: 265, 266). Onaran, 1960’larda çekilen filmlerin güldürü sanatına pek katkılarının olmadığını iddia ederek, katkıyı görebilmek için 1970’li yılların beklenmesinin gerektiğini salık verir (1999b: 184). 1960’larda çekilen güldürü filmlerinin sınıfsal çatışmalara getirdiği çözümü, Kırel çarpıcı bir şekilde ortaya koyar;

“Duygusal güldürü diyebileceğimiz bu filmlerin yukarıda sayılan ortak özelliklerinin yanı sıra, göze çarpan en önemli diğer özelliği farklı sosyal sınıflara ait karakterlerin yan yana getirilmesidir. Aslında olay örgüleri genellikle zenginler ile yoksullar arasında, birbirlerinin dünyalarına uzak iki ayrı uç arasında kurulmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde salon güldürüsü ya da duygusal güldürü denilen bu alt türde farklı sınıfların karşılaşmasının yarattığı ya da bu ilişkiye dayandırılarak yaratılan bir dramatik eksen vardır. Dönemin sosyal dinamiklerinin paralelinde örneğin Küçük Hanımefendi dizilerinde sınıfsal fark çok işlenir. Kentsoylu ailenin kızı, yaşadığı köşk ve köşk hayatının getirdiği yaşam biçiminin öğeleri olan yardımcılar, uşaklar, hizmetliler ile aynı filmsel dünya içinde yan yanadır. Birçok filmin dramatik eksenini dayandığı bu zenginlerle, yoksulların oluşturduğu filmsel dünya altmışların seyircisi için neden caziptir diye düşünüldüğünde hemen birkaç basit yanıt akla gelir. Bu dizi barıştıracı, kaynaştırıcı ve sınıflar arasındaki farkı kapatıcı sosyal ilişkiler kurduruyormuş gibi görünse de, aslında yaratılan filmsel dünya çoğu zaman herkesin dengi ile mutlu olacağını hatırlatan bir söyleme sahiptir. Aşk bu dizinin kaynaştırıcı malzemesidir” (2005: 266-267).

Dönemin sosyo-ekonomik, politik arka planına baktığımızda 1960 yılında Demokrat Parti’ye yönelik yapılan muhtıra ve ardından kısmi demokratik muhtevalar bulunduran 1961 anayasasıyla toplumda nispi bir özgürlük ortamı yaratılmıştır. Mizahın özellikle egemen güçlerin baskısını artırdığı dönemlerde eleştiri silahı olarak kullanıldığı görüşünden hareket edecek olursak, bu durumla alakalı olarak, 1960’larda çekilen güldürü filmlerinde toplumsal eleştiri öğelerine pek rastlanmaz. İlâveten, 1950’lerle birlikte tarımda makineleşmenin etkisiyle kırdan kente göçler sonucunda yaşanan toplumsal çelişkilerden de dönemin güldürü filmlerinde bahsedilmez.

3.4. Şarlo ve Şaban Analizi

Bu iki sanatçının tek ortak noktası olarak birinin diğerinden etkilenmesidir demek ikisine büyük bir haksızlık olacaktır. Kendi yapıtları ile hem kendi dönemlerine hem de kendilerinden sonra gelen kuşağa örnek oluşturmuş bu insanların ortak olarak gördükleri şeyin ne olduğuna bakmamız gerekir. Şarlo ve Şaban karakterleri sinema tarihimiz için çok önemli bir yerde duran iki farklı karakterdir. Şaban'ın Şarlo'dan aldıklarını çıkardığımızda bile Şaban karakteri elinde çok güçlü verilerle bir Türkiye manzarası sunmaktadır bize. Bu anlamda Kemal Sunal'a sadece bir etkilenen olarak bakamayız. Karakterin döneme ilişkin çıkarımlar ile beraber Şaban içimizden biri haline gelmiştir. Günlük hayatın içinde Kemal Sunal ismi Şaban karakteri ile özdeşleşmiş durumdadır. Bu özdeşlik o kadar ileri gider ki Kemal Sunalın Şaban adı ile oynamadığı karakterler bile halk içerisinde Şaban olarak tanınmaktadır.

İki karakterin ortak atası olarak Pikaro'dan bahsetmiştim. Dönemleri bakımından iki karakteri ele aldığımızda toplumsal olarak çok sıkıntılı dönemler yaşandığı ortadadır. 29 krizi sonrası işsizliğin tavan yapmış olduğu bu dönemde insanlar evlerini terk edip sokaklar da yaşamaya başlamışlardır. Chaplin'in esin kaynağı bu durumdur. Krizi kendisi de yaşamış olan sanatçı sistemi eleştirmenin bir yolu olarak sokağı seçmiş olan o insanları sinemaya taşımıştır. Bu anlamda sinemanın çok genç olduğu bir dönemde aracın kendisi bir eleştiri makinası görevi almıştır. Gerçekçi sanatın yarattığı burjuva birey karşısında sinemanın yarattığı işçi sınıfı vardır. Chaplin bu durumda verdiği karar filmlerinin sessiz olmasıdır. Bu sessizlik bir anda dünya için ortak bir dile dönüşür. Pikaro karakter ve onun dünya dili olarak sessizlik herkesi etkilemiştir. Dünya çapında önemli olan birçok konuyu filmlerinde işlemiş ve bu durumlar her birini Şarlo karakterinin başından geçirmiştir. Bu radikal tercihler sonrasında Charlie Chaplin adından bütün dünyada söz ettirmiştir.

Şarlo karakterinin ortaya çıkması çok zorlu süreçler içerisinde gerçekleşmiştir. Chaplin katıldığı kumpanyada sarhoş taklidi yaparak para kazanırken aslından ayırt edilemez derecede iyi sarhoş taklidi yapmıştır. Şarlo karakterinin bu sıralarda bir fikir olarak geliştiği ortadadır. Onun o çocuksu ve saf halleri dünyaya farklı bir gözle bakabilmek için yeterli olabilecek bir durumdur. Dünyayı değiştirme fikri ile hareket eden Chaplin Amerika'da istenmeyen adam ilan edilmiştir. Dönemin politikalarına ters düşen bir tutumla sınıfsal hiyerarşinin en alt tabakasını göstermektedir. 29 krizinden sonra yeni politikalar ile toplumun iyileştiği düşünülse de Amerika'nın Fordist üretim biçimine geçmesi ile sömürünün çok daha yoğunlaştığı bir döneme geçilecektir. Bu nedenle

Amerika'daki çatlak seslerden kurtulması gerekmektedir. Anti-komünist propaganda sonucu dönemin birçok sanatçısı ile beraber Chaplin'de Komünist ilan edilmiş ve medya tarafından saldırılara maruz bırakılmıştır. Bu noktada Chaplin'in politik tutumunun neden bu kadar önemli olduğu sorusuna bakmamız gerekmektedir. Sesiz filmlerin etkisini bütün dünyada duyuran Chaplin erken bir zamanda sınıflar hiyerarşisinin en altında olan insanların hikâyesine odaklanmıştır. Şarlo karakteri o insanlardan biridir. Büyük modernleşme atılımı sonrası üretim fazlalığı olarak karşımıza çıkan bu gettolarda işsiz bir biçimde yaşayan aylak, serseri takımından bir karakterdir Şarlo. Bu noktada bu karakterin aslında dünyanın her yerinde bir benzerlerinin olduğunu görmekteyiz. Tormesli Lazarillo'dan başlayarak dünyanın çok çeşitli yerlerinde Pikaresk karakterlerin olduğu söyleyebiliriz. Toplumların idealleri karşısında onları hicveden bu karakterler tarih boyunca hep gözetim altında tutulmuşlardır. Bu nedenle Chaplin'in Amerika'dan kovulmasına şaşırılmamız gerek.

Hicvin rahatsız edici yanı tarihte birçok kez hicivcilerin yasaklara uğraması ile serseri takımının daima kolluk kuvvetleri tarafından gözetim altında tutulması tarihsel bir korkuyu açığa çıkarır. Bu durum karşısında Chaplin Şarlo karakterini herkesin anlayabileceği şekilde dünyaya sunduğunda aslında dünyanın ortak paydalar etrafında buluşabileceğinden bahseder. Bu ortak paydalar insani duygulardır. Şarlo karakteri insani duygular içerisinde hareket eder. Sistemin aksaklığı içerisinde kaybettiğimiz duygu budur.

Chaplin filmlerinde dünyayı ilgilendiren konuları uzun uzun işlemiştir. Modernleşme, sanayi atılımı, göç ve diktatörlük. Bu ağır kavramları Şarlo karakteri ile beraber incelediğinde aslında dramın verebileceği olanaklardan çok daha fazlasını komedi ile anlatabilmiştir. Bu anlamda komedinin dramdan çok daha fazla insana ulaşabildiğini söyleyebiliriz. Karakteri ve konuları bakımından kurduğu ortaklığa komedinin dünya çapında ortak bir gülme oluşturabileceği fikri eklendiğinde Chaplin sineması dünya çapında konuşulan bir yapı kazanmıştır. Komedinin sağladığı bu imkânı doğru kullanarak Chaplin Pikaresk karakterlerin oluşmasına da yardımcı olmuştur.

Şarlo karakterini incelediğimizde karakter tipik bir evsiz olarak karşımıza çıkar. Bir evsizin gözünden yaşamın kendisi kırılma anları ile doludur. Sokağın acımasız koşullarına rağmen hayatta kalmaya direnmeye çalışır. Şehir ışıkları filminde Chaplin intihara karşı tek önermesini sunmuştur. Cesur ol ve hayatla yüzleş. Bu slogan ile komedi yaşamı yaşanılır kılacak adımların gerçekleşmesinde önemli bir rol oynar. Toplumların

görmezden geldiği insanlar artık sinema sahnesinde karşımıza çıkmaktadırlar. Hayatın bütün vahşetine karşı bu karakter toplumun iç dinamiklerini daha fazla görerek onu bu dinamiklerden yola çıkarak sökmeye başlar.

Komedi yoluyla yapılan bu eleştiri gücünü doğallığından almaktadır. Şarlo seyirciden hiçbir şey gizlemez. Her şey göz önünde yaşanıp biter. Komedinin kendi dinamik gerilimleri dışında bir gerilim oluşturmak için göz bağıcılığından uzak durmak Chaplin'in eleştirisinin gücünü arttırmıştır. Bu anlamda Şarlo karakterinin kıyafetleri gösterişsiz ve sıradandır. Yürüyüş biçimi şehir insanın yürüyüşünden çok daha farklıdır. Bu farklılık ile şehirden yabancılaşan Şarlo izleyiciye kendi yabancı olduğu dünyayı sunarken seyircinin de yabancı olduğu konuları gündeme getirir.

Şaban karakteri ise Şarlo karakterinden esinlenilerek yola çıkmış ancak kendi kültürel değerleri içerisinde başka bir form kazanarak hayat bulmuş bir karakterdir. Sinemamızda gerçekçi akımın önemli yönetmenleri tarafından filmlerine konuk edilse de Şaban karakterini gerçek kılan kendi filmleri olmuştur. Karakterin bu yönde gelişimini incelediğimizde karşımızda karmaşık bir yapı belirlemektedir. Saf köylü tipi ile karşımıza çıkan Kemal Sunal o dönemlerde oynadığı bu tiplerin Şaban'a esin kaynağı olduğu çok açıktır. Tıpkı Charlie Chaplin'in gezici kumpanyalarda sarhoş taklidi yaparak işe başlaması ve Şarlo karakterini oluşturması gibi. Ancak sinemada Kemal Sunal'ın Şaban tipi o kadar yerleşmiştir ki isimleri farklı olsa da oynadığı karakterler hep Şaban diye akıllarda kalmıştır.

Türkiye çizgisinden baktığımızda ise durum Chaplin'in Amerika'sından çok farklı değildir. Ekonomik çalkantılar sonucu şehirlere yoğun göçler yaşanmakta büyük şehirler ise bu durumda alt yapı sorunları yaşamaktadır. 60'lar ve 70'lerin politik eleştirel havasında ortaya çıkmıştır Şaban karakteri. Dönemini iyi gözlemleyerek oluşturduğu bu karakterle toplumun her kesimini eleştirmektedir. Daha sonraları sinemada giderek eleştirel filmlerin yerine yüzeysel filmler gösterilmeye başlasa da Şaban karakteri her dönem eleştirel çizgisini korumuş ve bu yönde hareket etmiştir. Soğuk savaş, ekonomik çalkantılar ülke içinde büyük kırılmalara yol açarken, komedi bir anlamda ihtiyaç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Şaban karakteri de toplumun en alt tabaklısından gelerek bütün toplumu eleştirmeye başlar. Bu eleştiri yabanın medeniyi eleştirisi olarak çok fazla ele alınmıştır ancak bu noktada bu karakterin yaptığı eleştirinin perspektifini geniş tutmak gerekmektedir. Bu anlamda herkese doğru yönelmiş bir eleştiri oku mevcuttur Şaban karakterinin.

Saf ve temiz niyetler içerisinde hareket eden Şaban karakteri yıllar içinde küçük değişiklikler dışında kendinden ödün vermemiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Her filmde karşımıza çıktığı köylü karakteri ile kentlerde köyden göçen insanların bir dönem sesi haline gelmiştir. Filmlerinde daha çok hicvi ve laf cambazlığını kullanır. Bu anlamda Türkiye’de komedi filmleri bu yönde daha hızlı ilerlemiştir. Köken olarak Orta oyunundan Gölge oyunundan etkilenildiği için komedi türü olarak sözün kullanımı ön plandadır. Şarlo gibi hareket komiğine dayanmaz. Hareket komiği genelde kültürel figürler üzerinden gerçekleşir veya birebir taklit edilerek yapılır.

Birçok filmde karakterlerin farklı isimleri olsa da halk arasında hep Şaban adı ile anılması da ilginç bir durumdur. Şarlo gibi başka Pikaresk karakterler de tek isimlidir ve o isimlerle anılırlar. Bu durumda farkında olunmadan Şaban karakterinin Pikaro kökenleri ortaya çıkmaya başlar. Şaban karakteri de Pikaro ataları gibi serseri takımından bir adamdır. Hayatta kalabilmek için küçük üçkâğıtçılıklara başvurur ancak iyiliksever saf bir karakteri vardır. Bu saf karakter filmlerde hep sınanır ve bu sınanma sonucunda her zaman galip gelen o’dur. Dünyadaki örneklerle bakıldığında film yapılarının genellikle parçalar şeklinde bir yapısı olduğu görülmektedir. Böylelikle biçim olarak dramdan ayrılmış olur. Ancak Türkiye’de işler biraz değişir. Kemal Sunal filmlerinde hikâye dramatik bir biçimde gelişmeye başlar. Bu durum başlangıçta komedinin uygulanması için çok zor görünse de Şaban değişmeden dramatik durumun içinden çıkmayı başarır. Karakterini dramatik olaylara karşı ironi ve hicivle korur. Bu anlamda Pikaresk tarafı daha ağır basmaktadır. Filmlerin yapıları melodrama veya trajediye kaysa da içindeki eleştirel tutum daima yerini korur. İzlediğimizde karakterlerin makûs talihlerine değil fırsat eşitsizliğine dem vururuz. Bu anlamda Filmler eleştirel yanlarını bu söz oyunlarından ve hicivlerden alırlar. Her iki karakterde dönemleri içinde ve sonrasında sinemacılar tarafından takdir toplamış ve örnek alınmış sanatçılardır. Her ikisi de kendilerinden sonra gelecek büyük bir komedi neslini yetiştirmişlerdir. Bu anlamda Kemal Sunal’ın Charlie Chaplin’den öğrendikleri ile başlayan süreçte dünya üzerinde birçok Pikaresk karakter hayat bulmuştur. Hayatın içinde olan ancak dikkat edilmez ise gözle göremeyeceğimiz bu karakteri bir eleştiri aracı olarak dünya sinemalarına getirmişlerdir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. YÖNTEM

4.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada seçilen filmler tema analizi yöntemiyle incelenecektir. “Tema analizinde, tanımlanabilir temalara yaşam ve/veya davranış kalıplarına odaklanılmaktadır” (Aronson’dan aktaran Yüksel, 2014). Film türlerinin ve güldürünün iktidar ve muhalefeti temsil biçimleri ve işlevleri üzerinden tema analizi yöntemine göre sorular geliştirilmiştir. Geliştirilen sorular;

1. Başkarakterler sosyolojik olarak değerlendirildiklerinde toplumun hangi tabakasında yer alıyor?
2. Alt tabakayı temsil eden tipler kimlerdir? Meslekleri ve sınıfsal konumları nedir?
3. İktidar ile alt tabakayı temsil eden tiplerin çatışmasına neden olan problemler nelerdir?
4. Çatışmalar seyircide hangi reaksiyonu uyandırıyor? (Gerilim, komik, korku ...)
5. Filmler gülme ögesini nasıl sağlıyor?

Soruları temel alarak bu sorulara cevap aramayı amaçlayarak film çözümlemesi yapılmıştır.

4.2. Örneklem

Yargısal örnekleme yoluyla belirlenen **City Lights, En Büyük Şaban, The Kid ve Garip filmleri** ele alınmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. BULGULAR VE YORUMLAMA

5.1. City Lights

Charlie Chaplin'in yönetmenliğini yaptığı bu filmde başrol olan "A Tramp (Bir Serseri)" rolünü de kendisi üstlenmiştir. Çekildiği dönemde önemli sinemacılar tarafından çok beğenilen film Chaplinin başyapıtı sayılmaktadır. Sadece kendi dönemini değil bir yüzyıl boyunca çekilen filmleri etkileyecektir. Wells, Tarkovsky ve Allan gibi yönetmenler City Lights filmini kendi sinema serüvenleri için önemli bir yer atfedeceklerdir. Sessiz sinemanın son dönemlerinde çekimlerine başlanan film için sesli çekilmesi önerilmiş ancak Chaplin bu filmini sesiz çekmekte karar kılmıştır. Filmin alt başlığı "A Comedy Romance in Pantomime" olmasının sebebi budur. Chaplin sinemasının politik tutumu filmlerinin herkes tarafından izlenebilmesi için sinemanın ses olanağından uzak durmasını savunmaktır. Bu nedenle filmlerin içeriğinin aslında evrensel bir bağlamı (eşitlik, adalet, sevgi, v.b.) olduğunu söyleyebiliriz. Chaplin bu yolla seyircide insani değerleri yeniden hatırlatma ve bu değerlerce sistemin eleştirisini sunma yoluna gitmiştir.

Böylelikle Chaplin arındırıcı ve uzlaşmacı bir güldürüden, komedinin eleştirel yanını hareketin kendisi ile temsil etmek istemiştir. Chaplin ve yarattığı Pikaresk karakter hareketin evrenselliği üzerinden hızla modernleşmekte olan dünyaya eleştirel bir bakış sunmuştur. Bu noktada hareketin önemi için; Chaplin'den daha sonra Almanya da kendi tiyatrosuna Epik-diyalektik diye adlandıracak olan Bertolt Brecht'in yabancılaşma için en önemli unsuru Gestus olarak göstermesi boşuna değildir.

Bu noktada Bergson'un güldürüyü hareketin kendisi ile anlamlandırması ve Brecht'in tutumu hareketin önemini kavramamızda yardımcı olacaktır. Chaplin sinemasında ise hareket ve güldürü öğeleri Chaplin'in yaratmış olduğu Şarlo karakterinin Pikaresk özellikleri altında harmanlanmıştır.

Şarlo karakteri Pikaresk karakterin ortaçağdan bu yana taşıdığı bütün özellikleri kendinde göstermektedir. İspanyol atası Tormesli Lazarillo'nun gibi Şarlo da sürekli olarak iş arayan biridir. Ortaçağın ekonomik ve kültürel koşullarında Pikaro karakterin başına gelenlerin adeta modern bir uyarlamasıdır. Bu anlamda Fordist seri üretime geçmiş olan kapitalizm karşısında (bkz. Modern zamanlar) işi, işçi olmayı ve çalışma ahlakını da

sorgulayan bir havaya bürünmüştür. Kapitalizmin şehir içinde hareketini de bu yolla güldürünün alanına dâhil ederek üretimin görünmeyen yüzünü açığa çıkarmış ve onunla dalga geçmiştir.

Şehir ışıkları filminde ise filmin ilk sahnesinden dönemin politik ortamı kendini gösterir ve Pikaro karakter ile toplumun çatışması başlar. (02:45) Şarlo karakterini ilk gördüğümüz anda şehir meydanına yeni yapılan bir heykelin açılış törenidir. Amerikan milliyetçiliğinin ve onun anıtlarının yeni oluştuğu bu dönemde (iç savaştan 68 yıl sonra) Şarlo karakteri modern devletin bu yeni oluşumuna bir karşı çıkışta bulunur. 29 krizi sonrası Roosevelt'in "New Deal" programının bütün Amerikan halkını birlik olarak bu ekonomik çıkmazdan Amerika'yı kurtaracaklardır. Ancak bu fikrin kapsayıcılığı kapital çıkarlar uğrunadır. Filimde bunu gördüğümüz nokta Şarlo karakterine davranış biçimlerinde kendini oluşturur. Chaplin filmin ilk anından itibaren Amerikan politikasını eleştirmeye başlamıştır. Dönemin İspanyasında uygulanan yasaların bir benzeri kanunlaşmamış bir biçimde kendini göstermektedir. Oluşan yeni çalışma ahlakı insanları kendi insanlıklarından çıkarmaktadır.



Şekil 1. (City Lights filmi giriş sahnesinden bir kare)

Heykelin üzerinde uyanan karakter halkın tepkilerine rağmen heykelden aşağı inemez ve bu çaba esnasında oluşan durum bizi güldürür. Bu güldürünün oluşum şeklini irdelediğimizde içinde saf eleştirinin bulunduğunu görebiliriz. Sekansın ilk anında Chaplin heykelin açılış konuşmalarını sesli yapmıştır. Bu filmdeki tek seslendirilmiş konuşmalardır. Chaplin bu konuşmaları palyaço düdüğü adı verilen bir düdük ile seslendirmiştir. Bu düdüğün özelliği ses çıkabilmesi için kullananın düdüğü ağızına dayayıp konuşmasıdır. Bu bilgi karşılığında ilk sahneye geri dönecek olursak yeni oluşan milliyetçi jargona karşı Chaplin kendi eleştirel tutumunu sergilemektedir. Bunun bir benzeri Amerikan milli marşı çalmaya başladığında yaşanacaktır. Şarlo pantolonu takıldığı için dik durması gereken yerde yamuk durarak o katı anı bozukluğa uğratmıştır.

Şarlo ile ilk karşılaştığımız an böyle bir andır. Onu ilk başta toplumun bakışı ile tanırız. Filmde bu bakış, onun kendine has özelliklerini gizleyip bizimde ona toplum ile aynı bakışla bakmamızı engelleyecek tuzaklarla örülmüştür. Pikaresk karakter için her şey sorgulanabilir bir durumdadır. Onun mekân, zaman ve nesneleri algılayışı kültürün içine yaşayan insandan farklıdır. Bu anlamda Pikaro'nun eleştirel gücünü görmekteyiz. İdealize edilmiş yaşamın dışında kalarak onun olumsuzluklarıyla dalga geçmektedir. Bu noktada hiçbir otoriteyi tanımayan karakter onun kurallarının çevresinden dolanacak, ona kısa devre yaptıracaktır.

Filmin devamında (07.19) konuyu dramatikleştiren aşk sahnesi ile karşılaşırız. Bu anda karşılaşmanın kendisi toplumsal yargıları içerir. Şarlo yolunu tıkayan arabadan indiğinde kör çiçekçi kadın onu zengin bir beyefendi ile karıştırması olağan bir durumdur. Ancak bu notada kör kadının âşık olacağı şey Şarlo'nun iyi niyetidir. Pikaro karakterin özelliklerinden bahsederken bu noktaya değinmiştik. Pikaro'nun saflığı onun en büyük avantajıdır. Çocuksuluğu ile izleyicide duygulanım yaratır ve bu sayede toplum normlarına göre düşünmeyi bırakıp Pikaro'yu başka bir gözle izleyebiliriz. Bu anlamda aşkın saf bir formu ile karşı karşıyayızdır. Toplumsal bağlamların dışında oluşan naif bir sevgidir.

Şarlo gibi bütün Pikaresk karakterlerin mekân ve zaman algılarının dönem insanlarından farklı olduğunu belirtmiştik. Bu algılayış biçimi komediyi eleştirel bir biçimde oluşturacak unsurların başında gelmektedir. Mekânın bu tür ile beraber yeniden sorgulanması ilk olarak homojen bir birikimle oluştuğu algısı verilen şehirlerin aslında ne kadar mekanik bir plan içinde işlediği bizlere göstermektedir. Bu noktada Amerika ve Avrupa şehirlerinin planlamaları ile beraber belirlenmiş olan insan hayatı, karşısında

bütün yargılamalardan kaçan Pikaro karakteri bulacaktır. Bu anlamda sistemin kendisini hem kendi iç dinamiklerine göre (yaşam ve çalışma ahlakı) hem de onun dışından eleştirme fırsatı bulur.

Filmin epizotlara ayrılmış yapısı Pikaro karakterin kendine has özelliklerine uygun bir seçimdir. Pikaresk romanı açıklarken birbirlerine sıkı şekilde bağlı olmayan bölümlerden oluştuğunu söylemişti. Bu yapının filmde bir tercih olarak bulunması dramatikleştirmeden uzaklaştırmaktır. Pikaresk karakterin dramatik bir dönüşüm geçirmediğinden bahsetmiştik bu nedenle filmin yapısını sıkıştırmak yerine parçalayıp bu parçalar üzerinden konu anlatılmaya devam etmiştir. Bu duruma bir başka yorum getirecek olursak pikaro karakterin modern hayata uyum sağlayamamış olması onun zamanı bölümlerken modern insan gibi bölümlemediğini göstermektedir. Bu nedenle filmde bölümler gün dönümleri üzerinden adlandırılmıştır.

Şarlo'nun Zengin adamla tanıştığı anda hayatından bıkmış ve intihar etmek üzere olan adamı görmekteyiz. Ancak film boyunca bu intihar isteminin nedeni verilmemektedir. Zengin adam nedensiz bir biçimde arttık bu duruma katlanamadığını ve intihar etmek istediğini söylemektedir. Bu durumda bu nedensizliğin üzerine gittiğimizde karşımıza ne çıkacaktır? İki karakterin yapısına baktığımızda Şarlo'nun hayata karşı sade ve tek olduğunu, Zengin adamın ise Dr Jekyll, Mr Hyde gibi iki farklı kişiliğinin ve karmaşık bir otoriter olduğunu görüyoruz. Film boyunca aldığı karalar (intihar girişimleri) ve ayık ve sarhoş olduğu zamanlar bu durumun bir örneğidir. Modern insanın içinde bulunduğu psikolojik buhranı Zengin Adam karakteri iyi vermektedir. Bu durum doğanın değil sistemin kendi suçudur. Bu nedenle intiharların bir sebebi yoktur. Sebep zaten neden olunan şeyin kendisidir Zengin Adam için.

Şarlo'nun ise bu duruma verdiği tepki sade ve anlamlıdır. Ekranda ‘‘Be breave, face life’’ (Cesur ol, hayatla yüzleş)(12:46) yazısı belirlemektedir. Bu yazıyı bir slogan olarak filmin merkezine koyabiliriz. Şarlo her zorluğa karşı cesur davranıp hayatla yüzleşmiştir. Bunu hiç bir menfaat beklentisi olmadan insanlara yardım ederken görebiliriz. Zengin adama yaklaşımı tamda böyle bir saflıkladır. Onu menfaatsiz biçimde kurtarmış dostluğunu onunla paylaşmıştır. Bu noktada aynı sekans içinde başka bir noktaya değinmek gerek. Polisin geldiği anda Şarlo ile zengin adamı yan yana görmesi polis için şaşırtıcı olmuştur. Daha önce belirttiğim gibi denetim mekanizmasının gözü hep alt sınıfın üzerindedir.



Şekil 2. (City Lights filmi, polis ile karşılaşılan sahne)

Zengin adamlar arasındaki ilişki geliştikçe Şarlo kendini bir anda üst sınıfın içinde bulur. Ancak Pikaresk karakteri tanımlarken onun hiçbir şekilde bir değişim yaşamadığını söylemiştim bu nedenle Şarlo kendi yapısını bozmadan üst sınıfın dünyasına adım atacaktır. Burada komiği oluşturan temel nokta Bergsoncu komedinin işleridir. Katı bir eğlence ve kurallar yapısına sahip olan yüksek sınıf bir partiye katılan pikaro onu dağıtmaya ve aksatmaya başlar. Böylelikle dağılan parçalar sayesinde eğlence denen şeyi yeniden bir problem olarak inceleyebiliriz. Düdük yutma ve konfeti yeme şakaları (gagleri) üretilen eğlence nesnelerinin bağlamlarından çıkartılarak, o nesnelere yeniden bakmamızı sağlamıştır.(21:00)



Şekil 3. (City Lights filmi 21. dakika konfetileri yediği sahne)

Şarlo karakterinin âşık olduğu anda gösterdiği tavır Pikaro karakterin kendi içyapısını anlamamız için önemlidir. Sevgi onun için sonsuz paylaşım alanı demektir. İnsanlarla kurduğu ilişkide sahip olduğu tüm bu sonsuz sevgi ile onlara yaklaşır. Pikaresk karakterin bu tutumu alternatif bir davranış biçiminin insanlar içinde gelişebileceğinin habercisidir. Zengin adamlarla ve kör kızla kurduğu bu ilişkide bunları görebiliriz. Aşkın ve sevginin dönüştürücü yanı topluluğu dönüştürmez ancak bir emsal olarak yerini alır.



Şekil 4. (City Lights filmi çiçekçi kızla Şarlo)

Bu aşk ve sevgi dolu hali karakterin karşısındaki için bir şeyler yapmasını zorunlu kılar. Bu nedenle kızın hastalığını ve fakirliğini gören Pikaro elini taşın altına sokar ve onlar için çalışmaya başlar. Bu noktada Amerikan çalışma ahlakını görmeye başlarız. Paranın çok zor kazanıldığı bu dönemde Şarlo kendini işine vererek çalışır. Ancak bunu kendisi için yapmaz başkası için ancak böyle bir durum gösterebilir. Ancak modern dünyanın alternatif para kazanma yolları sorunudur.

Bir anda yasadışı dövuşleri fark eder. Sisteme karşı insanlar kendi alternatiflerini üretmeye devam ederler. Bu sahnede Chaplin sistemin açıklarını gösterir. Çalışma koşullarına rağmen yeterli parayı kazanamaz ancak yasa dışı iş yaparsa durum değişir. Bu anlamda yasaların aslında bir koruma yerine bir sınır olduğunu düşünebiliriz. Yasalar gereğince çalışmak asgari düzeyde yaşamaya bile yetmez. Durumun gerçekliği karşısında yasa dışı işlerin kolaylığı ve getirileri daha fazladır. Tabi karakterimizin dayak yememek için başvurduğu küçük bir numara vardır ancak bir anda bu numara iptal olur. Şimdi karşısında gerçek biri vardır ve anlaşma yapmaz. Bu durumda Şarlo yine bildiği küçük numaraları kullanarak hayatta kalmaya çalışır.

Başarısızlık sonucunda sokaklara dönen Şarlo tesadüf eseri yeniden Zengin adamla karşılaşır. Alkolün verdiği sevgi ve özleme onu eve götürür. İki hırsızın evde olduğunu gördüğümüzde durumun gerginliği artar ancak filmin öncesinde olduğu gibi bu gerginlik yerini komediye bırakır. Bu sahneyi incelediğimizde Pikaro karakterin insanların gözünde hiçbir zaman suçtan arınmayacağıdır. Burjuva ahlakı onu hapsedtiği mekanizmadan çıkarmaya niyetli değildir. Bu anlamda Şarlo'nun başka bir seçeneği yoktur. Kız'a yardım edebilmek için parayı çalar ve hapse düşer.

Filmin sonunda ise kahramanımız hak ettiği teşekkürü sadece bir bakışla alır. Şarlo beklenen adam değildir ancak o gerçek olandır ve aralarındaki bağ sayesinde aşk kendini yeniden hatırlatır. Filmde yeni gelişen bir toplumun sıkıntıları toplum içerisinden anlatılmak istenmiştir. Bu noktada film toplumun işleyişine bir yabancıyı dâhil ederek bütün işleyişi bize o yabancının hikâyesi üzerinden eleştirir. Yabancı sadece bir etken olarak karşımızdadır. Asıl hikâyenin tamamlayıcı unsuru yaşayanlardır. Yaşayanların arasına karışmanın zorluğu üzerine Chaplin dili ortadan kaldırmış ve böylece anlaşmanın imkânsızlığı içinde anlaşabilmeyi seçmiştir. Film boyunca Şarlo karakteri daima birilerine derdini anlatmaya çalışır. Hayatta kalmaya çalışmak onun için çok önemlidir ve filmin mesajı olarak bu görülebilir. Daima çabalayarak yaşamaya çalışmak anlamı

yaratandır. Bu durumda Şarlo karakteri sadece kendi için değil bütün bir dünya için bunu kurmayı hedefler.



Şekil 5. City Lights filmi

5.2. En Büyük Şaban

Film 1983 yılında Anadolu'dan İstanbul'a göçün en yoğun yaşandığı zamanda çekilmiştir. Türkiye için yaşanan ekonomik ve politik felaketin komedi yoluyla gösterilmesi, dönemin sineması içinde önemli bir yer tutmuştur. Dönemin filmlerinde işlenen konularda Bu ekonomik ve politik havanın etkileri güçlü bir şekilde görülmektedir. Bu anlamda filmin bir çeviri-yazı niteliği taşıması önemli bir husustur. Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı Kemal Sunal'ın Şaban karakterini oynadığı film Chaplin'in City Lights filminin uyarlamasıdır. Şehir şıklarında boş bırakılan kısımları En Büyük Şaban filmde bir olay örgüsü ile tamamlanmıştır.

Dönemin ekonomik zorlukları Şaban karakterini köyden şehre gelmeye zorlamıştır. Taşra insanın ekonomik sıkıntılar neticesinde İstanbul'u fırsatlar şehri olarak gördüğünü filmin başında anlamaktayız. Filme "Taşı toprağı altın" olarak lanse edilen bu durum doğal olarak kendi fırsatçılarını da doğurmuştur. Şaban İstanbul'a geldiği anda dolandırılır. Bu noktada filmin güncel örnekleri takip ettiğini, bu filmin sadece bir uyarla değil aynı zamanda Türkiye'nin gerçeğini komedi ile eleştirdiğini söyleyebiliriz. Dolandırıcı Şaban'a Boğaz köprüsünü satması olayı gerçek bir haberden alınmıştır. Böylelikle film daha başında neyi eleştirmek istediğini belli etmiş olur. Durum sadece

Toplum ile birey arasında değildir. Bireyler arasında da yozlaşma mevcuttur. Bu durumda sınıf bilincinin olmadığı karakterler karşımızdadır. Şaban ile Şarlo'nun farkı bu noktada başlar. Her iki karakterde Pikaresk karakterler olsa da kültürle göre değişkenlik göstermektedirler. Şarlo karakteri Amerikan sosyolojisinin verdiği ismi ile Hobo bireydir. Evsiz, yurtsuz, ailesiz ancak her daim işçi.(Nels andersen Hobo heratik yayınları). Ancak Şarlo hep kentin içindedir. Kentin içindeki üretim fazlalığının bir eseri olarak bulunmaktadır. Eleştirisinin kökeninde endüstriyel çağın yaratımı olan insanın kendi içinden olan bir yabancı tarafından eleştirisi vardır. Bu noktada Şaban karakterine döndüğümüzde ise Şaban Feodal taşra yapısı içinden şehre gelmektedir. Bu da iki farklı yapı olan kent ve köy yaşamının karşılaştırılmasında büyük bir olanak sağlamaktadır. Dönemin ekonomik durumunu göz önüne aldığımızda bu duruma uygun olarak Şaban'a kentin bakışı ile Şarlo 'ya kentin bakışı bir değildir. Bu nedenle bu film salt bir uyarlama olarak değerlendirilemez.

İstanbul'a gelen karakterimizi tanımak için ilk göstergeler karşımızdadır. Taşradan gelen yabancının algıları ile kent birbirlerine uyuşmamaktadır. Arkadaşı recebi ararken bu durum gözler önüne serilir. Mekânın bu denli değişiminden dolayı oluşan komedi Türk sinemasının başlıca unsuru haline gelmiştir. Taşra ve kent arasında yaşanan kopukluğa iyi bir örnektir. Bu örneği daha sonraları sinemada taşranın gözünden göreceğimiz yapıtlar çıkacaktır. Köprü'nün satılması örneğine geri dönecek olursak taşralının köprüden para kazanmaya çalışması ve o esnada kolluk kuvvetleri ile karşılaşması, Pikaresk karakterin daha önce de bahsettiğim notalarına bir göndermedir. Aynı zamanda sınıfsal fark bu anda da kendini gösterir.(04.05) Karakolda karaktere gösterilen davranışlar bu duruma bir örnek oluşturur. Sınıfsal fırsat eşitliğinin olmadığını burada Baş komiserin tepkisinden anlarız. Bu noktada Köy ve kent arasındaki iletişimsizliği burada göze çarpmaktadır. Bu noktada Şaban karakterini “pikareskleştiren” onun taşra yapısıdır. Bu tercih ile birlikte kente ve kent yaşamına sınıfsal eleştiriye getirmek mümkün olur. Bu aynı zamanda Türk kültür yapısı içerisinde bir geleneğin devamıdır. Halk güldürülerinde eleştiri taşradan kente doğru yapılır. Hiciv ve taşlamanın en büyük örnekleri Osmanlı topraklarında taşradan gelmektedir. Bu anlamda bir geleneğin devamı olarak da bakılabilir.



Şekil 6. En Büyük Şaban Filmi köprüyü alma sahnesi

Şaban'ın Hülya ile ilk karşılaşma anı(05.14) Şehir ışıkları filmi ile aynı tasarlanmıştır. Burada anlatılan, duygunun ortak oluşudur. Şarlo ile Şaban benzer biçimlerde sevmektedirler. Bu da Pikaro karakterin aslında evrensel bir karakter yapısına sahip olduğunu gösterir. İki sevme biçimi ortaktır sadece dönemler ve zamanlar ayrıdır. Ancak iki sahne birbirinden teknik olanaklarla ayrılır. Chaplin Şehir Işıkları'nda hareketi ön plana koyarak bu aşk sahnesini Pikaro'nun sakar yapısı ile birleştirmiştir. Bu birleştirme Pikaro'nun hareket yönünden oluşturduğu kimliği ile var olur. Âşık olduğunda gözü başka hiçbir şeyi görmez. Bu durumda gerçek dünyada dengesini şaşırır. Oysa Şaban karakteri Pikaresk karakterini ruhsal saflık üzerinden konumlar. Konuşması bozulur, gülmeye başlar. Kemal Sunalın bu mimikleri hepimizin hafızasında yer bulması temelde Pikaro'nun saflığı ile bağlantılı olmasıdır. Bu saflık evrensel olarak insanların hafızasında yer etmiştir. Chaplin'in ve benzeri karakterlerinde tavırlarının akılda kalıcılığı evrensel olana hitap etmesidir. Buradaki ayrımlar Pikaro'nun çok yönlülüğünü vurgulamak için seçilmiş örneklerdir. Farklı kültürlerde başka tepkileri olsa da amaçladıkları evrensel olanı vurgulamaktır.



Şekil 7. En Büyük Şaban Filmi Çiçekçi kız ile Şaban

Şaban'ın Faik beyle karşılaştığı sahnede karakterin saflığı ile intihar eylemini desteklemesi hali Bergsoncu anlamda komediyi oluşturur. Beklenenin tersine intihara yardım etmesi intiharı desteklemesinden değildir. Yardım isteği ile hareket eder. Karakter önce hareket eder sonra düşünür. Bu durumda komediyi oluşturan hareket kendini kurmuş olur. Şaban durumun vahametini anladığı anda intihar eylemini durdurmaya çalışır. Pikaresk karakterin yaşamı olumladığı açıktır. Şehir ışıkları filminde de olduğu gibi karakter insanların zarar görmesini istemez. Şartlar nasıl olursa olsun yaşamının doğru bir eylem olduğunu savunur. Bunun için kendi kurduğu dünyada canını sıkacak eylemlere kendi mizahı ile göğüs gerer. Bu anlamda iki filmin kültürel anlamda farkı ortaya çıkar. Şarlo karakteri hayatla yüzleşmeyi ve ona karşı direnmeyi öne sürer. Şaban karakteri bunu pastoral bir doğa betimlemesi ile yapar. Yaşamın gözden kaçan yönlerini tek tek sıralar. Bu durumun sonunda ise o anda çakan şimşeği metafizik bir işaret sayarak intihar eylemini olumsuzlar. Bu anlamda Şaban karakteri kültürel bir reflekste bulunur ancak bu refleksin kökeninde aynı saflık yer alır. Kültürel olarak zorluklara karşı gelebileceği alana sığınır karakter ancak bu sarılma sadece kültürel dir.(10.43) Bu içten davranış Fikri Beyde büyük bir sevgi uyandırır. Şehrin yüksek zümresi içinde göremediği insaniyeti içten içe arayan Fikri Bey Şaban'ı en iyi dostu ilan eder. Bu noktada şehrin yozlaşmış ilişkilerine ışık tutulur. Fikri Beyin ikiye bölünmüşlüğü bunun yüzündendir. Şehir hayatında kendi

menfaatlerini koruyabilmek için takındığı rol ona ağır gelmektedir. İçten içe özlemini çektiği insaniyeti arar. Bu noktada içkiye ve gece âlemine düşkünlüğü bundan kaynaklanır. İçine düştüğü bu boşluğu eğlence kültürünün kendisinde arar. Şaban'ın bu anda onun karşısına çıkması ile aradığı insanlığı bulmuş olur. Ancak alkolün etkisi geçer geçmez tekrar eski haline dönecek, Şehrin vahşi yaşamında bir avcı kesilecektir.



Şekil 8. En Büyük Şaban Film Zengin adamı intihardan vazgeçirme sahnesi

Filmde fakirlik ve zenginlik üzerinden ilk yapılan eleştirel karşılaşma Fikri Beyin evinde yaşanır. Fikri Bey Şaban'a ‘‘parayla saadet olmaz’’ der(11.58). Şaban ise ironiyi kullanarak ona cevap verir. Burada toplumsal iki olgunun yan yana gelişini görmekteyiz. Paranın verdiği saadet ve mutluluk Fikri beye yetmez nedeni ise aşkını kaybetmiş olmasıdır. Bu durumda Fikri Bey için yukarda bahsettiğimiz insaniliğin kaybı geçerlidir. Aşkını sadece içince hatırlayan ancak ayıldığında bu durumdan haberi olmayan Fikri beyin intihar girişimlerini film modern tüketim toplumunda insanın sıkıntısına bağlamıştır. Bu noktada kendini yok etme girişimleri modern toplum yapısının sancılarıdır. Şaban ise bu kaygılardan uzak bir biçimde yaşamaktadır. Bu anlamda Pikaresk karakter intiharı engellerken yeni bir yaşayış biçimine dair fikir vermektedir.

Şaban gece hayatına ilk defa karıştığı anda eğlence kültürünün aristokratik yapısı ile ilk kez karşı karşıya gelir.(19.48) Bu karşılaşma Şaban'ın esprileri ile açılır. Şehir ışıkları ile kurulmak istenen paralellik burada Şaban'ın söz oyunları ile kurulur. Şehir

ışıklarında ise Chaplin piste ilk adımını attığı an kayar. İkisinin de bu davranışları oraya ait olmadıklarını seyirciye hatırlatır. Böylelikle İzlerken yapılan hareketi ve söz komiğini bu yolla inceleriz. Sekansın devamında olaylar paralele olarak Şehir ışıkları filmi ile aynı işler.



Şekil 9. En Büyük Şaban Film gazino sahnesi

Anadolu köylüsü ve Metropol şehrinin karşı karşıya gelmesi dram ve komedi içinde ortak bir tavır bulundurur. Şehir her iki durumdaki karaktere aynı şiddet ile saldırır ve onu kendi içinde sisteme dâhil ederek sınırlar. Bu sınırlamanın parodisi olarak Şaban karakterinin kültürel kodlarla dalga geçtiğine tanık oluruz. Gazino sekansı bu durumun gözler önüne serilişidir. Gecenin kendi rutinlerinin dışında hareketi bir yabancıнын tayin ettiği bir ortama dönüşür. Bu dönüşümde Şaban ve Fikri Beyin fevriliğinin de yeri vardır ancak bu fevrilik klasik sarhoş komedisinin bir aracından başka bir şey değildir. Tehdit edici bir gösterge değil tam tersine alkolün verdiği enerjiyi alaya almadır.

Araba sahnesinde (30.27) büyük şehrin tesadüfi olanaklarını Şaban bir kez daha fark eder. Eşek ile lüks araba arasında kurduğu bağlantı bunun bir göstergesidir. Bu anda hicvedilenin köylü sınıfının beceriksizliğidir. Eşek ile lüks arabayı bir tutan Şaban seyirciye istenildiğinde her şeyin başarılabilceğini göstermektedir. Bu anlamda Şaban'ın kendin duyduğu öz güven aslında köyden şehre göçmüş bir neslin toplum tarafından yaratılmış korkularının alaya alınmasıdır. Bir sahne sonrasında ise Arabayı eve sokma

planı ile köy mantığını şehre taşır ve bu da o dönemdeki göçmen izleyiciler dâhil herkesi güldürmüştür. Burada aşığılama yoktur. Sevinçten aklı karışan Pikaro vardır. Çünkü bir şeye sahip olmak onun için büyük bir durumdur. Onu en başta korumak isteyecek ancak bu isteğini saf bir çocuksulukla yapacaktır. Bu duruma örnek olarak bir sonraki sahnede Hülyayı evine bırakırken arabanın kapısı açık bırakıp gidecektir. Mala mülke çok büyük bir önem vermediğini burada anlıyoruz. Bu bağlamda karakter tutarlı bir biçimde davranarak filmin sonunda paradan vaz geçecektir.

Şehir ışıklarından farklı olarak bu filmde yerel öğeler genellikle seyircide komedi ile kurulan bağı güçlendirmektedir. Bu anlamda Şaban'ın hülyayı bıraktığı sahnede komedi unsuru kültür yapısından kaynaklıdır.

Eve döndüğünde karşısında kapı duvardır. Bu durum için Fikri Beyin karakter yapısından daha önce bahsetmiştik. Bu andan itibaren dolantı komedisi kendini devreye sokar uşak ve Şaban ilk defa birbirlerini sınamaktadırlar. Tabi bu durum dolantının içinde kendini göstermiştir. Uşağın sınıfsal durumu Şaban ile eşit olmasına karşı uşak kendi sınıfının insanına yabancılaşmıştır. Bu nedenle görevini yerine getirirken sadece efendisinin çıkarlarını düşünmektedir. Dolantı komedisi içerisinde Şaban'ın bir anda piyano çalmaya başlaması daha öncede belirttiğim durumun film içerisinde bir tekrardır. Bu tekrar ile seyirciye Şaban'ın neler yapabileceği tekrar hatırlatılmıştır. Uşağın galip gelmesi ile Şaban'ın tekrar sokaklara ve aylıklığa iter. Bu sürede ne yaptığını bilmeyiz ancak salonun kapısında Fikri Bey ile yeniden karşılaşmaları kalan dostluklarını tekrar yaşamaları için fırsat tanır. Doğal olarak Fikri beyin bu karakter değişimlerine algılayamayan Şaban onunla beraber partiye gider. Bu duruma baktığımızda Şaban'ın kendine yapılan kötülüğü çabuk sildiği aşikârdır. Bunun nedeni karakterin içinde bulunan saflığın onu yönlendirmesine izin vermesidir.

Bu yönlendirmenin sonunda Şaban kendini tekrar yüksek zümrenin arasında bulur. Fikri bey ile kurdukları ilişkide Şaban sınıflar arası farkı tanımayarak sınıflar hiyerarşisini tersyüz etmiştir. Şaban'ın kendiliği sınıflar arası hiyerarşiye baskın gelmiş ve Şaban'ın karakterinde bir değişime yol açmamıştır. Parti sahnesinde (47:25) Şaban partinin olağan havasına kendini kaptırır ancak burjuvazinin nesneleri kullanımına adapte olamadığını burada bir kez daha görürüz. Eğlence düdüğünü yutması ve olağan düzeni sabote etmesi bu nedenlidir. Pikaro karakterin mekân ve zaman ile ilgili sıkıntılarından bahsetmiştik. Bu noktada Şarlo ve Şaban karakteri içinde nesnelerle kurulan ilişkideki

sıkıntılarının gün yüzüne çıktığı görmekteyiz. Sahne devam ederken Şaban'ın evden kovulurken fırçayı kullanımı buna bir örnektir.

Şaban'ın Hülya'nın hastalığını öğrenmesi ile birlikte karakterimiz için işlerin ciddiye bindiğini anlarız. Ekonomik olarak zor durumda olanların yardımına kimsenin koşmadığı bu durumda daha bariz bir biçimde belli olur. Şaban'ın hülyanın yaşamını takip ederken gördüğü şey saf gerçekliğin kendisidir. Bu sadece hülyanın değil kendi sınıfının gerçeğidir ve Şaban da bununla ilk defa karşılaşır. Köşeyi dönme umutları ile geldiği İstanbul'da yaşayacağı hayatın varyasyonları ile ilk karşılaşmasıdır. Bu durumda Şaban Hülyaya acıyarak yardım etmek istemez gerçekten saf bir istekle bunu yapar ve bunun için çalışmaya başlar. Pikaro karakterin yapısının işçi olduğundan bahsetmiştim. Bu durumda Şaban'ın yapabileceği en kolay işlerde çalışacak olması mantıklıdır. Ancak bu noktada toplumsal gerçeğe parmak basılır. İnşaat işçiliği köyden şehre göçmüş olan insanların ilk olarak çalıştığı yerlerden biridir. Bu durum Türkiye sinemasında çokça işlenmiş bir konudur. Bu nedenle bir sahne bile olsa bu durumun film içinde seçilmiş olması rastlantı değildir. Günlük işlerde koşturup hayatını kazanmaya çalışan karakter köşeyi dönme hayallerini bırakıp inşaat işçisi olarak çalışmaya başlar.

Şaban'ın sistem ile ilgili gerçekler ile yüz yüze gelmesi bu durumda devam etmektedir. Hülya'nın birikmiş kira borcunu öğrendiği anda çaresizlik içinde kalması Şaban'ı hızlıca para kazanacağı yollara iter. Bu durumu horoz dövüşü üzerine konuşulurken görmekteyiz. Dolandırıcı ile karşılaştıklarında (01:06:17) Şaban'ı yasa dışı dövüslere ikna etmesi de kolay para kazanma umudu olarak görmekteyiz. Karakterin bu nokta farklı bir yönde geliştiğini görmekteyiz. Şaban İstanbul'a ayak bastığı anda kendi çıkarları için köşeyi dönme sevdasında iken şimdi yardımına muhtaç bir başkası için bunu istemektedir. Bu içinde olan sevginin açığa çıkışıdır. Boks sahnesi bu durumda ekonomik bir çıkış arayan herkese ev sahipliği yapar. Dövüşçülerden izleyenlere herkes aynı sınıfın mensuplarıdır. Ortak amaçları ise "kolay yoldan köşeyi dönme" olarak filme bahsedilen durumun gerçek yapısıdır. Bu noktada eleştirilen sahnede yer alanlar değil onları bu sahneye taşıyan yapıların işleyişidir. Bu noktada neye güldüğümüz sorusuna dikkat çekmek zorundayız. Klasik bir boks sahnesinin dışında ringde olan üç kişide dövüşün birer parçası haline gelir. Bu birleşim anı bütün seyirciye sirayet eder. Dövüşün anlamsızlığı boksun kendini kendi kuralları ile gerçekleştiremediği anda karşımıza çıkar. İnsanları sistemin açıklarına doğru iten bu tür yapılarda aynı kaygılar içinde yaşayan insanları birleştirmek yerine onları karşıya getiri. Bu noktada güldüğümüz şey arındırıcı

ve uzlaşmacı bir yapı içerisine seyirciyi sokabilir ancak boks eyleminin kendini gerçekleştirememesi (Bergsoncu anlamda mekanikliğin aksaması) bütün bir yapının aslında sorgulanabilir olduğuna ve güldüğümüz şeyin aslında sahnedekiler olmadığını fark etmemize yarar sağlar. Resmi ideolojinin yapmak istediği ile onun komedi yolu ile aksatılması gülmeyi ideolojinin elinden kurtarır. Öyle ki dövüşün sonunda Şaban'ın kaybetmesi ile beraber mensubu olduğu sınıfın gerçek yaşayış biçiminde olan sıkıntıyı açığa vurur. Melodramların aksine iyiler kazanmaz.



Şekil 10. En Büyük Şaban Filmi dolandırıcı ile karşılaşma sahnesi

Fikri Bey ile Şaban'ın yeniden karşılaşmaları filmdeki ilk karşılaşmaları ile aynı yerde gerçekleşir. Bu sefer fikri beyi intihar fikrine sürükleyen süreç arkadaşını kaybetmiş olmasıdır. Sözlerine onu ya ederek başlar. Bu noktada Fikri Bey'in kaybettiği şeyin insani duygulanımlar olduğu fikri yeniden gündeme gelmektedir. İlkinde kendi ikinci kişiliği yüzünden kaybettiği eşine, ikincide ise kaybettiği dostuna üzülmemektedir. Bu durumda ona geri dönen Şaban olur. Bu dönüş sonrasında da Şaban ile Fikri Beyin ortaklaştığı nokta aşk olur. Şaban'ın aşkı için ona yüklü miktarda parayı vermek ister Fikri Bey. Bu anlamda Fikri Bey'in ikinci kişiliğinin yardımsever ve yumuşak yapısı arkadaşlık dostluk gibi soyut kavramlara değer veren bir insan olmasında Şaban'ın etkisi büyüktür. Şaban onu affettiğinde Fikri Bey'in ikinci kişiliği hayatını yeniden kazanır. Bu

nedenle Fikri Bey sadaka vermez. Verdiği dostluklarının nişanesidir. Şaban'a olan borcunu ona yardım ederek ödemeye kalkar.

Filmin bu anında işler yeniden tersine doğru akmaktadır. Hırsızların evde oluşu durumu modern yaşamın sıkıntılarına geri döndürür. En temelinde mülkiyet ile kurduğumuz temel bağlara saldıran hırsızlar o anda Şaban'ın da bir yabancı olduğunu hem oradakilere hem de seyirciye tekrar hatırlatacaktır. Bu durum içerisinde hırsız ortadan kaybolduğunda tek suçlu yeniden Şaban olacaktır.

Buna karşılık Şaban'ın tek seçeneği hırsızlıktır. Toplumun yapısının insanları bu duruma itmesini göstermek amacıyla Şaban parayı alıp kaçmak durumunda kalmıştır. Bu noktada çalınan paranın zaten verilmiş olduğu açıktır ancak Fikri beyin gündelik kişiliği Şaban'ı hırsız durumuna sokmuştur. Bu durum içerisinde Pikaresk karakterin kaderi olarak Şaban da iyi bildiğini yapabilmek için kaderine boyun eğecektir. Yaptığı iyiliğin karşısında hapis yatacaktır.

Şaban'ın verdiği para ile iyileşen Hülya kör iken karşısında zengin tabakadan bir adam bulmayı bekler. Bu durumun filmin yapısı ile ilgisi olsa da genel çerçevede her zaman zengin bir kurtarıcı imgesi halkın zihninde yer etmiş durumdadır. Ancak filmin sonunda Hülya Şaban ile karşılaştığında karşısında duranın hiç kimse yerine konulmuş olan Pikaro karakterimiz olduğunu görür. Film bu noktada paralellliğini koruyarak Şehir ışıkları nasıl bittiyse öyle filmi bitirmiştir. Hülya karşısında gördüğü Şaban'ı yabancı olarak atfetmez. Kör olduğu zamanları bir anda Şaban'ın suratında görmüş gibi ona sevgi ve minnet ile karşılık verir.

Şehir Işıkları ve En Büyük Şaban filmlerinin aynı yapıya sahip olduğunu daha önce belirtmiştim. Filmlerin içerisinde bahsettiğimiz anlamların tekrar tekrar kullanımını görüyoruz. Fikri bey ile Milyoner adamın tavırlarının, toplumun Şaban'a ve Şarlo karakterlerine bakışının, kolluk kuvvetleri ve Pikaro'nun ilişkisinin tekrarlar silsilesi ile gerçekleştiğini görüyoruz. Charlie Chaplin ve Kemal Sunal'ın bu durumları tekrarlatmasında bir neden vardır. Bu neden tekrar ile gerçekleşen olaylardaki anlamlar kendilerini tekrar tekrar sınama şansı bulurlar. Bu noktada olayların bu tekrarı esnasında eleştiri aygıtı kendini gerçekleştirir.



Şekil 11. En Büyük Şaban Filmi Çiçekçi Kız ile yeniden karşılaşma

5.3 The Kid

Film şiirsel bir havada başlar. Terkedilmiş fakir bir kadın ve onu umursamadığını gördüğümüz bir adam. Bu görüntü dönemin içler acısı bütünlüğünden parçalar sunmaktadır. Anne parasız olduğundan çocuğunu zengin bir aileni yanına vermek istemektedir. Bunun için bir otomobilin içine çocuğunu bırakır. Otomobiller filmin çekildiği dönemde sadece zengin insanların alım gücüne tabi olduğu için sadece görüntüden bu anlamı çıkarabilmekteyiz. Anne çocuğu için küçük bir not bırakır. Tek isteği onun iyi bir şekilde büyüyebilmesidir. Tek başına bir kadın için dönemin ekonomik şartları çocuk yetiştirmeye uygun değildir. Bu nedenle çocuğunun geleceği için bu zor kararı vermek zorundadır. Soyguncuların görünmesi ile birlikte işlerin ters gideceği anlaşılır. Arabanın çalınmasıyla beraber çok geçmeden soyguncular bebeği fark eder ve arabadan dışarı bırakırlar. Hayatın acımasız yüzü bu anda karşımıza çıkmaktadır. Hırsızlar Çocuğu geride bırakıp kaçarken aynı esnada kadında kalkıp gider. Bu anlamda filmin acıklı ve şiirsel kısmı son bulmaktadır. Şarlo bebek ile karşılaşır.



Şekil 12. The Kid filmi çocuğun annesinin hastaneden çıkış sahnesi

Bu filmin komedi filmi olduğunu vurgulaması için sahnenin gerisinde Şarlo ilk görüldüğü anda kafasına doğru boşaltılan molozlardan kaçır. Bu görüntü ile bir sahne önce yaratılan kasvetli hava dağıtılır. Böylelikle Şarlo çocuğu bulduğunda ondan kurtulma çabası esnasında yaratılan komedi için ortam hazırlar. Bu noktada duruma ahlak olarak bakamayız. Fakirliğin hat safhada olduğu bu dönemde çocuk yetiştirmek ekonomik olarak çok zordur. Bu nedenle insanların ahlaki bakışları komedi yolu ile engellenmiş olur. Tabi ki sekansın sonunda çocuk Şarlo 'da kalır. Bütün imkânsızlığa rağmen çocuk ile birlikte yaşamayı kabul eder.

Bir sonraki sekansta trajedi devam etmektedir. Anne kararından pişman olup geri döner ancak bebek çoktan gitmiştir. Bu durumun trajedisi çerisinde Anne yıkılır. Ancak bir sonraki sahnede bebek bakımının komedisi durmaktadır. Şarlo karakterinin günlük nesnelerle olan sıkıntısı onu yaratıcı çözümler bulmaya iter. Bu anlamda zihni sinir projeler olarak adlandırabileceğimiz nesneler ile bebeği doyurur. Durumun kendisi başlı başına komiktir. Kendisine zor bakan karakterin neşeleri kullanım biçimi de bir kısa devreye yol açar. Bu duruma gülen seyirci ahlaki olarak yargılamadan önce karakterin iyi niyetine ikna olur. İmkânsızlıkların içerisinde kendi sistemini kuran karakter yaratıcılığın zenginlikle ilişkisinin olmadığını anlatır. Hayata karşı durabilmek için gereken esnekliği her noktada gösterir



Şekil 13. The Kid filmi, Şarlo ve bebek

Film bir anda beş yıl sonrasına atlar. Şarlo ve bebek beraberce yaşamaktadırlar ancak hayatın kuralları gereği küçük üçkâğıtçılıklarla bunu yaparlar. Pikaresk karakterin kurnazlığı ve zekâsı sayesinde hayatta kaldığını biliyoruz. Bu nedenle sistemi işletebilmek adına küçük numaraları olmak zorundadır. Ancak bu durumda yeniden kolluk kuvvetleri ile karşı karşıya gelmektedir. Zaten mimli olan bu karakterler için polisten kaçmak kıvrak zekâ gerektirir. Chaplin bu notada bu kovalamacayı komedinin unsuru haline getirir. Polis ile yaşanan bu arbedeyi hareket komiğine çevirerek yeniden ahlaki olan ile gayri ahlak olan arasında seçim yapmaya zorlanan seyircinin tarafsız bir biçimde düşünebilmesine olanak sağlar. Yaşadıkları bölgede çoğu kişinin durumu aynıdır. Bu nedenle çok büyük dolandırıcılıklardan söz edemeyiz. Kendilerini geçindirecek kadar kazanmaları kahramanlarımız için yeterlidir. Pikaro karakterin temel yapısına uygundur. Abartılı ve büyük göstergelerle yaşadıkları hayatı trajik olmaktan çıkarıp komedi unsuru haline getiren Şarlo ve çocuk bu durumun kendileri için yeterli yanlarını yakalamışlardır.

Yıllar hikâyenin dışındaki hayatı da etkilemiştir. Anne ünlü bir yıldız olmuştur ancak çocuğunun yarası onun değişmesine olanak tanımıştır. Ünlü ve zengin olsa da bir gözü daima dışarıda çocuklardadır. Kaybettiği çocuğunun hasretini sokak çocuklarına

yardım ederek iyileştirmeye çalışır. Fakir semtlere giderek oradaki çocuklarla zaman geçirir. Bu anda trajedinin ağırlığından kurtarılarak eğlenceli bir hava ile verilmiştir. Böylelikle sınıfsal bir hiyerarşinin verdiği acımayla adlandırmayız Annenin eylemini. Çocuğa hasret bir kadın olarak karşımıza çıkar. Annenin kızını hatırladığı anda kapıdan çocuğun çıkması filmin kendi içerisinde kurduğu şairane yapının bir devamı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 14. The Kid filmi çocuğun annesinin bebeğine hasreti

Zor şartların erken yaşta insanlara kazandırdığı becerileri Çocuğun krep yaptığı sahneden görebiliriz. Yaşayabilmek için kurnaz ve becerikli olmak zorunda olan bir Pikaresk karakterin küçük yaştan itibaren şaşırtıcı bir biçimde adapte oluşunu anlatır bu an. Şarlo'nun sabahlığının aynı zamanda yatak örtüsü olması durumu nesnelerin yaratıcı kullanımına örnek olur. Böylelikle Pikaresk karakterler günlük hayatın gerçeği olarak adlandırdığımız her şeyi çarpıtarak yaşadığımız hayatta gereksinim adı altında aslında burjuva ideolojisinin dayattığı tüketim çılgınlığının bir yansımasını eleştirmektedir. Fazlasını istemeyen bu karakterlerimiz için elde bulunan nesneler sürekli işlev değiştirebilmektedir. Bu durum bizim açımızdan komiktir çünkü bu çarpıtma insan aklının mekanikleşmesini kırar. Bir yandan devrimci bir eylemdir. Nesneleri ideolojik bakıştan kurtararak onları hayatın içinde serbest dolaşıma sokar. Böylelikle artı değer üretmeden kendi günlük üretimin sağlamış olur.

Kavga sahnesinde ise yaşanan yer bir anda panayıra dönüşür. Bütün komşular bu olayı seyredabilmek adına meydana toplanırlar. Bu gibi durumlarda sokağın bir seyir yerine dönüşmesi olağandır. Sokak sadece yaşanan yere ulaşmak için bir araç değil aynı zamanda insanların beraber vakit geçirecekleri alanlardır. Bu sahnede bir kavga sebebi ile toplanmış insanları görmekteyiz ancak bu durum bize mekânın kullanımı hakkında fikir vermektedir. Mekânın bu yönlü kullanımı feodal dönemden kalma bir alışkanlık aynı zamanda bir ihtiyaçtır. Küçük nüfuslu kırsal yerleşim alanlarında meydanlar ara sokaklar insanların buluşma yerleridir. Doğanın içerisinde hayatta kalabilmek için yardımlaşmak zorunda olduklarının bilgisi onları bir araya getirir. Böylece hayatta kalabilirler. Bu alışkanlıklar şehirleşirken kendilerini yeniden gösterirler. İnsanlar için sokaklar buluşma yerleri haline gelir. Bu davranış biçimi genellikle alt sınıflarda gözlemlenmiş bir durumdur. Köy kökenli olan bu insanların alışkanlıklarını taşımayacaklarını düşünmek olanaksızdır. Bu nedenle Bu sahnede olanlar hayatın olağan akışının bir parçasıdır.

Çocukların dövüşmesinden sonra Abi ile Şarlo'nun kavgası da buna bir örnektir. Feodal ilişkiler kendilerini şehir yapılarının içerisinde de devam ettirmektedirler. Bu durumda yaşanan arbede komediyi ortaya çıkarır. Abinin insanüstü gücüne karşılık Şarlo'nun çaresizliği hareket komiğini oluşturur. Bu tip kovalamacanın çok rağbet gördüğü açıktır. İnsanlar bu durumun seyircisi olmak için koşturarak gelirler ancak iş kendilerine doğru döndüğünde doğal olarak kaçacaklardır. Bu noktada Anne'in müdahalesi gerçekleşir. Genç adamı durdurup ona konuşma yapar. Bu konuşma İsa'nın sözleri ile biter. Bu noktada burjuva sınıfının ahlaki tutumunu görüyoruz. Kadın bir iyilik timsali olarak geldiği anda şiddeti durdurmaya çalışır. Ve bu noktada Hristiyan ve burjuva ahlakını öne sürer. Şarlo karakteri ise bulduğu ilk fırsatta koca adamı tepeler. Bu anda sistemin alt sınıflara dayattığı ahlakın nasıl işlemediğini görmekteyiz. Vahşi şartlarda yaşayan bu insanların arasında güce sahip olanın bir zorba haline gelmesi kaçınılmazdır. Burjuva ahlakının ise ekonomik olarak mümkün olmadığı bir alandır burası. Bu nedenle dışarıdan yapılan ilk müdahale ile ikna edilen Genç adam Şarlo tarafından pataklanır. Bu durumun sistemin her noktasına eleştiri oklarını yönelttiği andır. Bir anlamda Bahtin'in bahsettiği karnavalesk dünya oluşmuş olur. Sınırların ve hiyerarşilerin altüst edildiği bir alan. Bu anda komedi kendi gücünü sergilemektedir. Güldüğümüz yapı aslında karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle ahlaki bir yargıya komedi üzerinden varmaya çalışmak insana hata yaptırır. İronini ve hicvin gösterdiği tabloyu incelemek gerekir. Bu anlamda

Chaplin farklı kesimlerce farklı alanlarda suçlanabilir ancak bu kolay yoldan vaz geçip zor olanı araştırmaya girişmek gerekir.



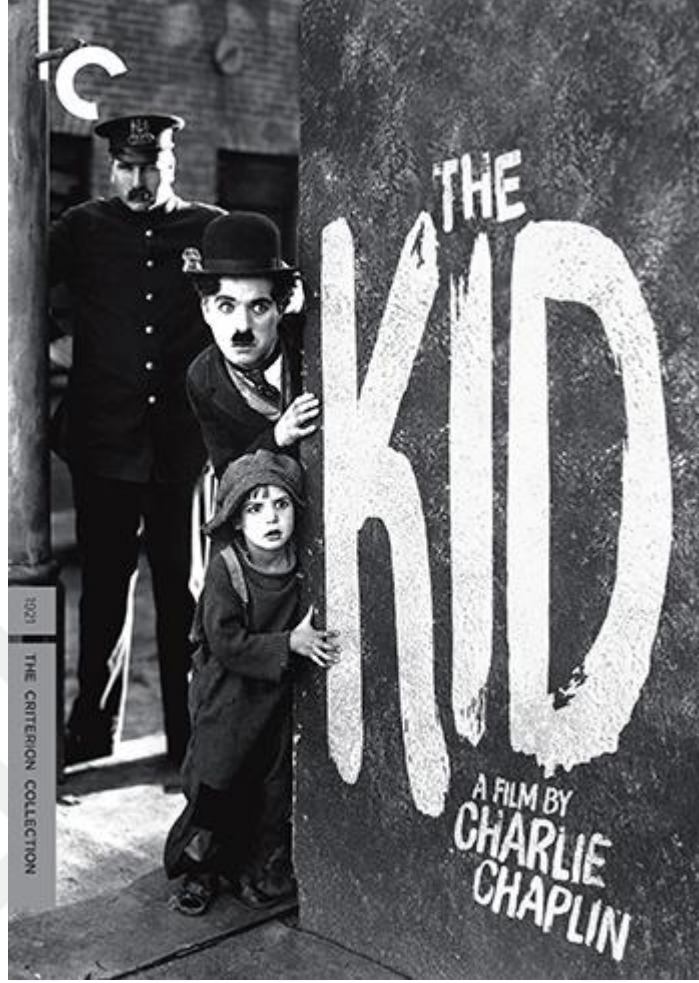
Şekil 15. The Kid filmi Çocuk ve Şarlo'nun kavuşması

Çocuğun hastalanması ile birlikte Şarlo'nun ebeveynliği sorgulanır. Devletin müdahalesi ile çocuk yetim haneye göndermeye çalışılır. Bu noktada Anne'nin bıraktığı notun tekrar çıkması çocuğu yetiştiren Şarlo olsa da sonuçta çocuğun başka birinin olduğu gerçeği hatırlatılır. Chaplin burada seyircinin ahlaki ön yargılarını devreye sokarak onlara oyun oynar. Çocuğun bir Pikaro olarak büyümesi veya yetimhaneye verilmesi. Asıl ahlaklı olanın hangisi olduğunu sorar. Devletin kurumlarının mükemmel işlemediğini bilmekteyiz bu nedenle Çocuğu bir yetimhaneye gönderme fikri burada sadece toplumsal bir önyargının sonucudur. Daha iyi bir çözüm sunulana kadar Şarlo böyle bir teklifi düşünmez bile.

Verilen mücadele filmin ilk anından beri kurulan şiirsel anlatımın bir parçası olarak işlemektedir. Bu mücadele anı izleyiciyi etkiler. Bu etkilenme anındaki gerilim çift yönlü bir gerilim halindedir. Olayların trajedi ile komedi arasındaki salınımı bizi tedirgin eder. Sahnenin sonunda ise kavuşma anı izleyici için rahatlama anıdır. Ahlaki ön yargıların dışında bir görüntü oluşmuştur. O anda Doktor gerçek anneye yıllar önce yazdığı mektubu verir. Bundan sonra işin içine polis dâhil olacak ve çocuğu aramaya başlayacaklardır. Şarlo ve Çocuk ise geceyi geçirmek için bir yere girerler. Bu sahnede yine küçük bir numara yaparlar. Yaşamak için gerekli şansı kendileri yaratırlar. Kendi ait oldukları sınıfın ne olduğunu onlarda iyi bilmektedir. Bu nedenle uyurken çalmaya çalışmakla onu engellemenin tuhaf bir yanı yoktur. Günlük yaşamın bir parçasıdır. Herkes kendi şansını yaratmaya çalışmaktadır. Bu nedenle Pansiyon sahibinin yaptığı da

bir anlamda makul bir durumdur. Parasızlığın karşısında herkes güçsüz düşer ve düşenlerin ardından ahlaki yargılara varmak çok kolaydır. Chaplin'in seyirciye hazırladığı tuzaklar bunlardır. İzleyicisini sürekli neye gülüyorum/neyi yargılıyorum sorusu ile baş başa bırakır.

Bir sonraki sahnede Şarlo umutsuz ve üzgün bir şekilde eve döndüğünde bir rüya görür. Fakirliğinden dolayı hızla yozlaşan mahalle sakinlerini melekler olarak canlandırır. Herkesin eşit şartlarda yaşarken ne kadar mutlu bireyler olduklarını görmekteyiz. Seyirciye ahlaki tuzaklar kuran Chaplin rüya sahnesi ile işleri tekrar altüst etmiştir. Refah içerisinde yaşarken melekler gibi görünebiliriz ancak yine de bizi bize düşürecek düşünceler yeşerecektir. Bu anlamda Şarlo'nun rüyasında gördüğü aslında Chaplin'in bir başka tuzağıdır. Bu sefer ahlaki yaklaşma dediği burjuva bireyi ve onun yaşamını sorgu masasına yatırmıştır. Filmin sonunda Şarlo polis tarafından yaka paça sürüklenirken bir an hapisaneye gideceğini düşünebiliriz ancak polis onu lüks evin kapısında bıraktığında filmin mutlu bir sonu olduğunu düşünebiliriz. Chaplin filmlerinin sonunu böyle bitirerek aslında Pikaresk karakterin sonunun nasıl olduğunun belirsizliğini vurgulamaktadır.



Şekil 16. The Kid film afişi

5.4. Garip

Memduh Ün'ün yönetmenliğinin yaptığı Garip filmi (1986), Charlie Chaplin'in The Kid filminden (1921) uyarlamadır. The Kid filminin ekonomik sıkıntıları taşıyan atmosferi, Garip filminin de temelini oluşturur. Kemal'in saflığı, sevgisi, hayatta kalmak için yaptıkları onu Şarlo 'ya yaklaştıran özelliklerdir.

Filmde, Türkiye'ye ait bir manzara ve kişisel bir tutku olarak futbolu sık sık kullanır. Hatta filmin bir Beşiktaş güzelleme halini aldığı anlar vardır. Bu yalnız serserinin başkalarıyla diyalogu, birlikteliği, daha çok futbol üzerinden gerçekleşir. Hatta bebekle karşılaştığı ilk dakikalarda onunla da futbol hakkında konuşur. Bu anlar elbette boşuna değildir, Kemal'i daha elle tutulur, bağ kurulabilir bir gerçekliğin içine taşırlar. O bir ailenin parçası değildir, bir yerin çalışanı, birilerinin iş arkadaşı da değildir. Ancak o Beşiktaşlıdır. Sonradan oluşturduğu bir bağlılığı vardır. O bağlılığı her gün yüzlerce

insanla bir olup taşımaz ancak suni bir birliktelik oluşturmuştur. O birliğin sembolü de kafasından çıkarmadığı şapkasıdır. Futbol, toplumun farklı tabakalarından bir sürü insanı bir araya getirir. Aslında romantize edilmiş bir küçük topluluktur. Kemal de bir yere aitse eğer, orası bu tuhaf birlik anlarının olduğu stadyumdur ki bu da bildiğimiz anlamda gerçek bir cemaat değildir. Büyük büyük kavramlarla, değerlerle bir araya gelinmez orada. Kendine ait mutlaka bir felsefesi vardır ancak temelde olay takım tutmak ve o takımın gol atmasını arzulamakla ilgilidir. Kemal’i bir bağlılığın içinde göreceksak ancak böyle suni bir topluluk içinde görebilirdik. O yüzden futbolu iyi bir seçim olarak değerlendirebiliriz. Bu sadece bir topluluğun içinde olmakla ilgili değil, aynı zamanda Kemal’in kendini tanımlama, kendine bir kimlik bulma çabasının da ürünüdür. Belki kimsin sorusuna çok fazla cevabı yoktur ancak emin olduğu tek bir şey vardır; o da Beşiktaşlı olmasıdır. Ayrıca filmde, Kemal’i buraya ait kılma çabalarına dahil olarak, ona dönemin popüler şarkılarını söyletmek gibi ayrıntılara da yer verilmiştir. Filmin başlarında söylediği şarkı İbrahim Tatlıses’in 1985 yılında çıkardığı Mavi Mavi şarkısıdır. Bu şarkı aynı yıl çekilen Mavi Mavi adlı filmde çalınmıştır. Kemal de Şarlo gibi pikaresk bir serseri konumundadır. Ancak ondan farklı olarak komik özelliklerini yer yer kültürel öğeler taşıyan söz oyunlarından alır. Bir yanıla toplumsallaşabilmiştir. Örneğin sokakla ilişki kuracağı her an kültürel normları, ahlak kalıplarını ve din kurallarını bilen, insanların burada neye güleceklerini iyi kestirebilen bir memleket adamını bürünür. Örneğin bebeği merdivenlere bıraktığı sahnede ona saldıran “abilerden” korunmak için ahlakla, dinle ilgili bir yerden konuşmaya başlar. İçinde ulunduğu duruma göre kendini kurtaracak söz ve davranışların farkındadır. Bu haliyle Türkiye melodram seyircisinin alışkın olduğu aşırı gururlu, eğilmez jön kahramandan hayli uzaktır. Bu yüzden Kemal’in kendini seyirciye hem bir serseri hem de bir kahraman olarak seyirciye kabul ettirmesi önemlidir.



Şekil 17. Garip filmi bebeği bırakan akraba kadın ve Fatoş'un anne ve babası

Filmde, ne iş olsa yaparak hayatta kalmaya çalışan bir adam ve sahiplendiği çocuğun gözünden, şehrin neye benzediği gösterilirken, temayı güçlendirecek bir karşıtlık olarak Fatoş'un zengin biyolojik ailesine de yer verilir. The Kid filminde ise zengin ebeveynin kötülüğünü göstermek gibi bir durum söz konusu değildir. Özellikle biyolojik ailenin evine yapılan rastlantısal ziyaretteki kışkırtıcı kötülük, The Kid filmi için geçerli olmaz. The Kid daha çok durumu tanıklık etmeyi tercih eden bir yapıdadır. The Kid 'de anne, Garip filminde de bebeği bırakan akraba kadın, filmlere melodramatik özellikler katan duygusal, saf iyi kadınlardır. Bunlara karşıt olarak da- Garip filminde- baba ve eşi saf kötülerdir. Ancak serseri ve çocuk ikilisi, iki filmde de bu melodram yapısını bozarak aşırı duygusal olabilecek bir yapıyı gerçeklikleriyle kırmışlardır. Duyguların abartılmasıyla samimiyetsiz bir acıma yaratılmaz. Ancak Garip filminde ikili ilişkilerinden uzaklaştığımız mahkeme, inşaatta gibi sahnelerde melodramatik duygusallığın ve saf iyiliğin izleri görülür. Bunun en iyi örneği Fatoş'un mahkemede neden 60 yaşında olduğunu açıkladığı komik sahne olabilir. Fatoş burada yaşamını kocaman bir çile olarak tanımlıyordur.



Şekil 18. Garip filmi Fatoş'un hasta olduğu sahne

Garip'te ekonomik krizlerin eleştirisi sadece gösterilmez, sık sık dile de getirilir. Kemal bebeği bırakacak bir yer bulmaya çalışırken ona hem kendisinin hem de ülkenin ekonomisinin yaş olduğunu söyler. Bu bebeği sokak sokak gezdirip birilerine bırakmaya çalışırken de devam eder. Fazladan bir bebeğe daha bakamayacak durumda olan insanları görürüz. Sadece Kemal değil, başkaları da zor durumdadır. Örneğin bebek arabalı kadın kendi derdinin ona yettiğini söylerken takım elbiseli adamın zaten on üç çocuğa baktığını öğreniriz. Herkes bir geçim mücadelesi içindedir ancak bebek onlardan da zor durumda olan Kemal'in ellerine bırakılacaktır. Kemal bu büyük çatışmanın içindeki insancıl tavrıyla ve filmin sonunda "kötülere" vereceği dersle kahraman bir serseri konumuna yükselir. Ayrıca iki filmde de yetimhanelerle ilgili bir eleştiri söz konusudur. The Kid filminden farklı olarak Garip'te usullerin, nizam ve talimatların yıldırıcı uzunluğu üzerinden bir kurum eleştiri yapılmıştır. Yaşamın zorlayıcı şartlarını gözler önüne sererken Kemal'in umudu ve hayalperestliği filmi derinleştirir ve gerçek kılar. Kemal, bebeğin lahmacun yiyebileceğini düşünecek kadar şaşkındır ancak onu Kemal yapan şey asla yılmamasıdır. Özellikle ona ne kadar büyük bir yük olabileceğini tahmin ettiğimiz bebekle nasıl bir sevgiyle ilgilendiğini gördüğümüzde, hayatı nasıl karşıladığını anlarız. Her gün yiyecek bir şeyler bulmak için gündelik işler yapılır, bebek bir çocuğa dönüştüğünde ikisi birbirine bakarak "karnım zil çalıyor" derler ve o gün yemek için

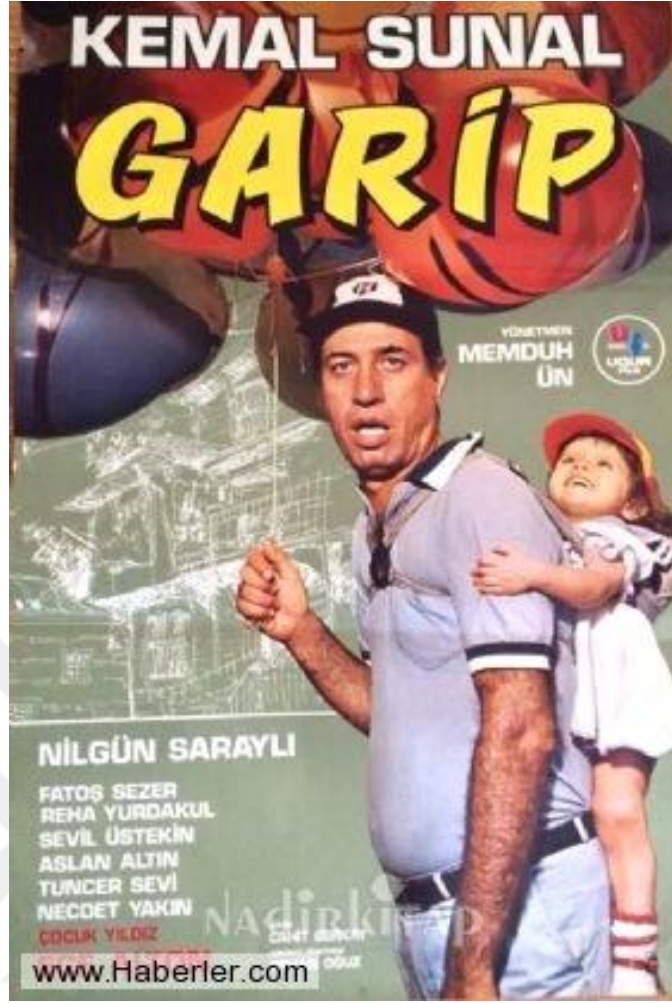
nasıl para kazanacaklarını düşünürler. Hemen işe koyulurlar. Bu, bu kadar basittir işte. Bizim çok bağ kuramadığımız bir gündeliğin içindedirler. Zaman zaman Kemal de Şarlo da sinirlenir ve kendilerini savunmak zorunda kalırlar. Ancak o gün yiyecekleri yemek için para kazanırken, ya da bir çocuğun babası olmak zorunda kalırken onları güdüleyen şey nefret değildir.



Şekil 19. Garip filmi dava sahnesi

Kısacası ülkelerinin toplumsal, ekonomik durumlarını bu şekilde göstermeyi tercih etmişlerdir; geçmiş, mülkü, ailesi olmayan bir serserinin hayatı nasıl karşılayabileceği, şehirde başına neler gelebileceği üzerinden ama nefret ve kin olmadan göstermeyi. Tek başına bir serseriye irdelemek, şehirde onu takip etmek ilginç bir fikirdir. Sonuçta bir ailenin parçası, birine, bir işe ait olan insanların hikâyeleriyle bağ kurmak daha kolaydır. Ancak Chaplin ne iş ne de aile ile ilgili hiçbir bağı olmayan, bağ kurduğu çocuğun bile gerçek babası olmayan, bu bağısızlıkla neredeyse havada uçuyormuş gibi görünen bir karakter yaratmıştır. Bunu Kemal Sunal ile birlikte burada takip etmek, ülkeyi, durumları başa bir yerden izlememizi sağlar. Charlie Chaplin'in bu yalnız kişinin büyü, Memduh Ün tarafından buraya uyarlandığında ilginç bir şeye dönüşmüştür. Şarlo 'ya benzer yanları olan, havada uçar gibi görünen ama çok da tanıdık

bir Kemal yaratılır. Özellikle Türkiye'ye ait ögelerle beraber- futbol gibi- ayakları yere daha sağlam bastırılmaya çalışılan bir Kemal'den bahsetmeye başlarız. Üstelik bu Kemal dürüsttür, yer yer idealize edilmiş iyi adam portresine uyar, yer yer de para kazanmak için evlerin camlarını kırar. Bozulmuş ahlaki ve ekonomik şartlar altında hayatta kalmaya çalışan serseri Pikaro'nun toplumla olan çatışması, Kemal ve Fatoş'la birlikte, 1980'ler Türkiye'sinde tekrar canlanır. Bu sürekli çatışmada iki serseri, türlü kurnazlıklara başvurarak yaşamaya çalışırlar. Kemal ile Fatoş yalnızdır, eczacı onlara ilaç vermez, dededen kalma saat satılmak zorunda kalınır, ev sahibi evden kovar, para kazanmak için bir sürü hile yapılır. Yine de Garip bize insani anları da gösterecektir. Örneğin mahallelinin birbiriyle olan bağı, satılan saatin Kemal'e iadesiyle kanıtlanır. Üstelik filmin kalabalık bir maç sahnesiyle açılması, oradaki herkesin aynı istek etrafında bir araya gelmesi, yalnızlığa, bireyciliğe karşı toplumun birlik olacağı anlarla ilgili bir umut vaat eder. Futbol daha çok bir beraberlik temennisi görevi görür. Fatoş ve Kemal birbirleriyle şapkalarını değiştirdiğinde karşıtlıkların bir arada bulunmasına dair barış mesajları verilir. Geçmişsiz ve yalnız olan Kemal 'in kan bağı bulunmayan bir çocuğa babalık etmesi zaten filmin barış ve birbirine yardım eden, birbirini yalnız bırakmayan bir toplum olma mesajının en önemli taşıyıcısıdır ve sevgiyle ilgili başka anlar bu ana mesele etrafında örülür.



Şekil 20. Garip filmi afişi

Kemal Fatoş'u kendisi gibi bir Pikaro olarak yetiştirir. Ancak Fatoş babasının hayatta kalma sırlarını takip ederken aslında bir babaya sahip olarak Kemal'in Pikaresk başlangıç noktasından da uzaklaşır. O Pikaresk olmayan bir Pikaresk olacaktır. Çünkü onun bir ailesi vardır. Kemal onu asla yalnız bırakmaz. Kemal gibi saftır, Kemal gibi kendini nasıl koruyacağını bilir ancak gizli de olsa merak ettiğimiz bir geçmişi, aidiyeti vardır. Fatoş'un kim olduğu sorusu ilginç bir hal alırken, yaşamının döngüsü tamamlanır ve ait olduğu yaşamın benzerini ona sunacak bir fırsat elde eder. Bir dizi film için ünlü bir yapımcıyla anlaşma imzalarlar. Yoksulluğu görmüşlerdir, şimdi de onun tam karşısını deneyimlerler. Fatoş başlangıç noktasına dönerken- zenginlikten bahsediyorum şöhretten değil- zalim baba gittikçe fakirleşir, melodramatik bir özellik olarak cezasını bulur. Bu arada çocuğu sandala bırakan kadın da biyolojik babanın yeğenidir ve anne babasız olduğu için amcası tarafından sevgisiz büyütülmüştür. Kemal ve Fatoş ikilisinin yanında ailesi olmayan biri olarak üçüncü köşeyi tutar ve filmin sonunda onlarla bir araya gelir.

Bu mutlu birlikteliğe kadar Fatoş kim olacağına karar vermek durumundadır. Zenginlik Kemal’e bir şey yapmaz, o en başından beri Kemal’dir. Ancak Fatoş’un durumu daha karmaşıktır. O da elbette başlangıç noktasını, zenginliği reddeder ve Kemal’in kızı olmaya karar verir. Zaten şöhret zamanlarında da serseri özelliklerini terk etmemiştir. Kötü biyolojik babanın Fatoş’u almak için devreye girmesiyle beraber film “emek mi mülkiyet mi?” çatışmasına doğru ilerler ve bu bir mahkeme sahnesiyle çözülmeye çalışılır. Bu sahnede Fatoş’un; Kemal’in, Pikaro’nun kızı olma dönüşümü sınanmış ve tamamlanmıştır. Bir çocuk olarak hiç de edilgen değildir, Kemal’in kendine özgü bir kopyasıdır. Bu dünyanın Kemal ve kendisi için çok kötü olduğuna karar vererek intihar etmek ister. Kemal dürüstlüğüyle, “delikanlılıkla” özdeşleşen bir Pikaro olur. Özellikle zenginlerin yozlaşmış halleriyle karşılaştığı son sahnelerde doğal serserilikleri yavaş yavaş adaletin, iyiliğin savunuculuğuna dönüşür. Bu da seyircinin romantik beklentisini karşılar ve sonunda iki serserinin saflığı ve iyiliği, kötü babaya bir karakter dönüşüm yaşatır. Mahkeme sahnesinde ve inşaatın tepesindeki Fatoş konuşmaları, parasız pulsuz serserilerin herkese bir insanlık dersi vermelerini sağlar. Bu, Memduh Ün’ün melodramatik bir hamlesidir. Öyle ki The Kid’in olaylara yaklaşımıyla Garip arasındaki en büyük fark, Garib’in son sahnelerinin melodram özellikleri göstermesidir. İşlerin The Kid’den bu kadar ayrılıp dallanıp budaklanması da Türkiye izleyicisinin alışık olduğu bir biçim yaratma ve istenilen mesajların ulaştığından emin olmak için tasarlanmış gibidir. Ancak film sabit bir toplumsal beğeni olan melodramın özelliklerinin yanında, mahkeme sahnesiyle tartışmaya açtığı “mülkiyet mi yoksa emek mi?” sorusuyla beraber toplumsal eleştiri temasını asla elden bırakmaz. Yasalar emeği göz ardı eden bir karar alsa da Fatoş’un bir şekilde Kemal’e kavuşması, filmin aslında nasıl bir dünya tasavvur ettiğinin göstergelerinden biridir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İncelememin sonucunda Charlie Chaplin sineması ile Kemal Sunal sinemasının Pikaro karakter üzerinden gelişimini takip ettim. Bu akış içerisinde Chaplin'den etkilenmiş olan Kemal Sunal'ın ortak noktalarına bakmamız gerekir. Pikaro karakterin geçmişten günümüze kadar toplum içerisinde var olması ve bu varlığını hiçbir değişim geçirmeksizin koruyuşu iki sinema insanı içinde önemli bir eleştiri aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tormesli Lazarillo kitabının yazarının bilinmeyişi ortaçağda Engizisyon mahkemesinin uyguladığı baskıyı ve kitabın eleştirilerdeki haklılığını ortaya koymaktadır. Bu anlamda bir eleştiri aracı olarak seçilen Pikaro karakterin seçilme nedeni gözümüzün önüne gelmektedir. Toplumu ve iç dinamiklerinin en iyi sergilenebileceği alan olarak bir yabancının seçilmesi filmin eleştiri odağını sabitler. Bu noktada bir yabancının gözü ile baktığımızda süreç kendini çok hızlı bir biçimde sunmaktadır. Bu anlamda eleştirinin işlevselliği bu hızın kendisindedir. Toplumsal için bir eylemi gerçekleştirmek her zaman neden sonuç ilişkileri ile birbirlerine bağlıdır. Bu durum eylemi gerçekleştirmeyi zorlaştırır. Bu anlamda yaşanan üzeni devam ettirmek veya bunun farkına dahi varmamak kolaylaşır. Bu anlamda dışarıdan gelen bir yabancının soruları gerçekliğin çözünmesine ve aslında neden sonuç ilişkileri içinde gerçekleşen hayata yeni sorular eklemeye başlar. Eleştirinin kendini göstere bileceği alan burasıdır. Yabancının gözünden baktığımızda ve sorularına kulak verdiğimizde aslında karşılaştığımız yaşayış sistemimizin sorunlarıdır. Pikaro'nun başarısı budur. Gerçekliği yamultarak yeni bir bakış sağlayabilmektir. Bu bakış sistemi bütün çıplaklığıyla ortaya çıkarır. Bu ortaya konulma anında hızdan söz etmiştim. Hız faktörünün işleyiş biçimi gördüğümüz gerçekliğin yeniden keşfinden kaynaklıdır. Bir şeye bu gözle baktığımızda kendini yeniden biçimlendirerek karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda kültürel birikime ve toplumsal yapılar atılan böyle bir bakış içlerindeki korkunç gerçekliği ortaya çıkarır. Bu anlamda filmlerin işleyişi içerisinde gerçekleşen koşulları tekrar düşünmeye başlarız. Yabancı olarak nitelendirdiğim Pikaresk karakter aslında toplumun içinde yetişmiş serseri takımından biridir. Bu anlamda yabancılığı toplumun kendisi dışında hareket biçimidir. Onun içinde var olabilmek için girdiği yollarda karakter her zaman toplumun çarpık işleyen yapıları ile karşı karşıya kalır. Bu karşılaşmalar bir karakter için trajik etkiler doğursa da Pikaro için bu durumlar komedinin alanını oluşturur. Gerçekçi sanat anlayışı içerisinde kurulmuş olan dramatik karakteri bu noktada yerini Pikaro karaktere

bırakır. Bu anlamda seyirciden bu dramatik karakterin sonsuz dönüşümüne duygulanması istenmez. İstenen şey bu karakterin yaşamın hareketini komedi ile işleyerek anlatmak istediğidir. Bu anlamda duygulanımlara kısa devre yaptırarak gülünen şey düşünölmeye başlanır. Gülmenin bu etkisi ile eyleme geçme arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Eyleme geçilen her anda eylem kendisini trajediye götürebilir. Bunun için toplumdan gelen bir olumsuz tepki yeterlidir. Toplum kendi yapısını sürekliliğe borçludur ve bu süreklilik kırıldığı anda ortaya çıkan kaos onu yıkıma götürebilir. Süreklilik ise kendini yapıtlar ile korur. Toplumda gerçekleşen hareketin sürekliliğini korumak için belirli erdemler övgü ile karşılanır. Bu süreklilik ile erdem arasındaki ilişki kendisini ilk olarak anıtlarda bulur. Sonrasında bu durum kendisini bütün işleyişin içerisine aktarır. Bu anlamda gülmenin yıkıcı etkisi sürekliliği bozar. Bu bozulmanın ardından ortaya çıkan görüntü aslında yaşanan gerçekliğin çok boyutluluğunu ortaya çıkarır. Dönüşümü buradan kurmaya başladığımızda olası gerçeklikler kendini gösterir. Bu anlamda eleştiri sadece bir yıkıcı unsur olarak karşımıza çıkmaz. Daha çok alternatif yolların arandığı bir yapıyı oluşturur.

Topluluğun bu işleyişine sıkışan Pikaro karakterimiz ise komedi yolu ile açtığı alternatif seçeneklerden ilerleyerek dramı oluşturacak yapıları kırar. Bu anlamada hızlı gerçekleşen olaylarda komedinin gelişimine yardımcı olur. Karakter günlük yaşamı kırarak, durağanlığı bir parodi nesnesi haline getirir. Böylelikle Bergson'un gülme tanımı işlemeye başlar. Chaplin ve Sunal'ın yaptığı da budur. Günlük yaşamı sabit bir hızla yeniden aktararak dramatik durumların aslında eleştirel bir komedinin oluşmasına sağladıkları katkı gözler önündedir. Bu durumda yabancının yeniden devreye girmesi önemlidir. Burjuva toplumunda alt sınıflar daima bir yabancı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gettolardan şehirlere geldikleri andan itibaren iki sınıf arasındaki tedirginlik baş göstermiştir. Bu duyguyu Cihat Burak'ın Kin hikâyesinin ana taşı olarak kullanmış ve okuyucuyu tedirginliğin sarmasına izin vermiştir. Bu noktada ise bu iki sınıf arasındaki gerginliği yabancı kırmaktadır. Bunun nedeni yabancının her iki yapı içinde var olamayışdır. Bu var olamama durumunu işleyen sistemin içine girdiğinde yapılara yeniden bakışı sağlamıştır.

Şaban ve Şarlo karakterleri de kendi bulundukları toplumsal yapıyı bu biçimde parçalayarak eleştirilerini sunarlar. Amaçları dışlamak olmayan ve insanları kahkahanın ortak noktasında buluşturarak insani duyguları yeniden gündeme getirmişlerdir. Bu yolla toplumun oluşturduğu çatlakları ortak bir birleşim noktasıyla gündeme getirir. Pikaro

karakterin yapısını kullanarak toplumun baskı mekanizmalarına karşı yeni bir direnç kaynağı oluşturur. Şarlo karakteri bunu sesiz yaparken, Şaban karakteri ise bu durumu dramatik süreçlerin içerisine sokarak farklı bir anlatım tarzı yakalamıştır. Melodramların iyi kötü çatışmasında Pikaro karakter iyinin yanında durarak toplumsal haksızlığa karşı gariplerin yanında olur.

Komedi böylelikle eleştirel aracın bir parçası halini alır. Bu eleştiri biçimi diğerlerinden farklı olarak bir uyumlulaştırma politikasına dâhil değildir. Yeni sorular ve yeni cevaplar üreterek yeni bir üretici güç olarak karşımızda durmaktadır. Şarlo dönemin Amerika'sının politikalarının aslında çok masum olmadığını bizlere göstermektedir. Ekonomik buhran sonucunda mahvolmuş bir ülkeyi ayaklandırma çabasının içinde yapılan Liberal-demokrat atılımların yanında işçi sınıfının temsilcileri olan komünist partiyi parlamento dışı bırakma çabası söz konusudur. Bu durumda temsilciler kendilerini başka sahnelerde göstermeye başlayacaklardır.

Bu anlamda Türkiye politikasında yapılan hamlelerin zaman içinde kırılmaya çalışılması da Şaban karakterinin doğuşuna vesile olmuştur. Toplumcu gerçekçi filmlerin Türk sinemasından çekilmesi ile başlayan Yeşilçam aşk filmleri kuşağının içinde bir soluk olarak komedinin yaygınlaşması bu eleştirel ihtiyacın göstergesi olmuştur. Ekonomik sıkıntılardan kaynaklı büyük şehirlere göç eden insanların büyük şehirlerde oluşturdukları yapı ile şehrin yapısı birbirlerini tutmadığında ortaya çıkan sorunları konu edinerek kendini sinemada var etmiştir. Bu anlamda Şaban karakteri Pikaro ataları gibi gezici bir serseri sıfatından ayrılamaz. Ancak yerel noktalarını koruyarak kendi karakterini oluşturur. Halkın içinden gelen hem dünya çapında tanınan hem de yerel özellikleri ile toplumun içinden olan Pikaresk karakterin her kültürde yer almasından dolayı Şaban karakteri de bu soy ağacına katılmaktadır.

Bu karakterlerin en güçlü etkisi güncelliklerini yitirmez oluşlarıdır. Dünya ve trajediler değişse de her toplum kendi Pikaro'sunu yeniden yaratacak ve halk tarafından gülünecektir. Böylelikle kahkaha kendinin ardından ileri doğru uzun bir yol çizer. Halk gülmecelerine baktığımız zaman da bu tür etkilerin halkın kendi yapısı içinden çıktıkları görülmektedir. Orta çağ Avrupa'sında kilise baskısından dolayı tiyatro toplulukları gezici olarak Avrupa'nın dört bir yanına dağılmıştır. Böylelikle Roma dönemi komedyaları şekil ve biçim değiştirerek birkaç yüzyıl sonrasında comedia dell'arte olarak karşımıza çıkmaktadır. Komedi tarih içerisinde hep sakınılan bir tür olarak gezgin bir şekilde yaşamını sürdürmüş ama asla yok olmamıştır. Bu anlamda Komedinin sürgün içinde

geçen kaderi ile Pikaro'nun kaderi bağdaşmaktadır. Gezin ve serseri olarak hayatını günöbirlik işlerden çıkaran Pikaro komedi gibi kendini doyuracak kadarı ile yetinmiştir.

Komedinin iki mekanizma üzerinde olduğunu belirtmiştim. Eleştiri ve uyum. Bu ikisinden eleştiri kısmının gerçekleşebilmesi için konuşulmayanın konuşulmasına yol açmak gerekmektedir. Bu anlamda Pikaro'nun kırdığı gerçeklik konuşulmayan şeyi konuşulan alana dâhil eder. Toplumsal tabuları veya ideolojinin gizli işleyişini söz konusu edinen bu gülmece tarzı yeni sorular sormasıyla birlikte konuşulamayanın konuşulan tarafından aktarımını gerçekleştirir. Böylelikle sistemin görünmez eli görünür olur. Chaplin'in modern zamanlar filminden en ünlü sahnesi Şarlo'nun dişlilere sıkışma anıdır. Bu aslında büyük bir metafordur. Böylelikle Chaplin eleştirel komedi için sorulacak soruları önümüze sürmeye başlamıştır.

Şaban karakteri içinde aynı durum söz konusudur. Filmlerde gerçek haberleri konu alarak onları metinlerin içine sokar. (En büyük Şaban köprü satma sahnesi) Bu Meddah geleneğinden gelmektedir. Meddahlar günlük haberleri de söylencelerinin içine katarak hicvederler. Kültürel yapılardan da beslenen Kemal Sunal Şaban karakterine yerel özelliklerde katarak eleştiri noktasını geliştirmiştir. Böylelikle iki karakter arasında salt bir etkilenmeden bahsedemeyiz. Şaban karakteri toplumsal bir belleği de yanında taşır. Bu anlamda hem eskiden beri gelen eleştiri kültürünü hem de sinema gibi yeni bir olanağı kullanarak eleştirisini sürdürür.

İncelediğimiz iki karakterin kendine has özellikleri dışında anlattıkları konular aynıdır. Sistemin bozulduğu noktaları yakalayarak seyirciye sunmak ve bu noktaları açığa çıkarmak. Fakat bunu Pikaresk karakterler ile gerçekleştirdikleri için Şaban ve Şarlo karakteri bir arada durmaktadır. Toplumlar için olağan düzeni korumak için verilen çaba şiddet ve baskı olarak geri dönmektedir. Bu baskının içinden çıkabilmek adına Pikaresk'in potansiyelinden yararlanır. Bu potansiyel her tarafı eşit bir biçimde görebilmemize olanak tanır. Bu olanağın içerisinde toplumu yeniden kurabilecek unsurlar ortaya çıkmaya başlar. Bu anlamda Pikaro toplumlar tarafından seilmeyen ancak acı olan gerçekliği de yanında taşıyan bir karakterdir. Gülerken kavramak çoğu zaman baskının şiddetini yitirmesine yol açar. Böylece düşünme ve yaşayış şekillerimizi değiştirebilecek fikirlere sahip olabiliriz.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Alter, Robert. *Rouge's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Massachusetts, U.S.A: Harvard University Press, 1964.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baldick, C. (2015). *The Oxford dictionary of literary terms*. OUP Oxford.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. İstanbul: İris Yayıncılık.
- Belge, M. (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bergson, H. (2006). *Gülme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cantek, L. (1998). Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri. *Birikim*, (105-106), 126-133.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Chandler, R. E., & Schwartz, K. (1991). *Rituals of Resistance: African Atlantic Religion in Kongo and the Lowcountry South in the Era of Slavery*. Baton Rouge and London, LSU Press.
- Chicago: Publications of the Modern Language Association of America, 876-886.
- Cruz, A. J. (1985). The Picaresque as Discourse of Poverty. *Ideologies and Literature*, 1, 79-94.
- Cruz, A. J. (1999). *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto, University of Toronto Press.
- Cuneo, J. A. (1929). Spain's Picaresque Novel. *Prairie Schooner*, 3(2), 125-129.
- Dindar, C. (2002). *Gülmenin Kitabı*. İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.
- Eoff, S. (1953). The picaresque psychology of Guzmán de Alfarache. *Hispanic Review*, 107-119.
- Fenoglio, I. ve Georgeon, F. (2007). *Doğu'da Mizah*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage.
- Güler, Ç. ve B.U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.
- Herrero, J. (1979). Renaissance Poverty and Lazarillo's Family: The Birth of the Picaresque Genre.
- Holman, C. H. (1980). *A Handbook to Literature*, Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company.

- Holman, C. H. (1980). *A Handbook to Literature*, Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Martz, L. (1983). *Poverty and welfare in Habsburg Spain*. Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- [Miller, S. \(1969\). The picaresque novel. Philpapers.org](http://philpapers.org)
- Monaco J (2000). *Bir Film Nasıl Okunur*. Ertan Yılmaz (çev.), Oğlak Yayınları, İstanbul.
- More, T. (1901). *Utopia*. Salt Lake City, ut: Project Gutenberg–Literary Archive Foundation.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris Yayıncılık.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Onaran A.Ş.(1986) *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Oğuz, <http://birguloguz.blogspot.com.tr/2011/02/kahkahann-bilgeligi.html>)
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Scott, J. C. (1995). *Direnış Sanatları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott, J. C. (1995). *Direnış Sanatları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şentürk, R. (2010). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Rasyo Yayınları.
- Şentürk, R. (2010). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Rasyo Yayınları.
- Wellek R ve Austin W (1983) *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara.
- Wicks, U. (1974). The nature of picaresque narrative: A modal approach. *Publications of the Modern Language Association of America*, 240-249.

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu

		SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
ÖĞRENCİ BİLGİLERİ		
Adı-Soyadı	Şafak Rüzgar Soyaslan (Yıldız)	
Öğrenci Numarası	112209107	
Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri Anabilim Dalı	
Programı	İLETİŞİM	
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğretim Üyesi Derya ÇETİN	
Tez Başlığı (Türkçe)	Romanın Başlangıcı Pikaresk'in Sinemadaki Uyarlaması; Dünya Sinemasında Şarlo, Türkiye Sinemasında Şaban	
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE		
Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 80 sayfalık kısmına ilişkin, 28/06/2018 tarihinde şahsen tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %4'tür.		
Uygulanan filtrelemeler: 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimeden daha az üslupla içeren metin kısımları hariç		
Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermeyeceğini; aksiinin tespit edileceği mühtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.		
Gereğini saygılarımla arz ederim.		
 Derya ÇETİN Danışmanın Adı-Soyadı		 Prof. Dr. Mustafa Yağbasan Anabilim Dalı Başkanı
Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ile birlikte enstitüye teslim edilir.		
İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir.)		

ÖZ GEÇMİŞ

Şafak Rüzgar Yıldız

Eğitim

2012 - ... Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri,
Yüksek Lisans Elazığ

2004 – 2011 Anadolu Üniversitesi, Sinema ve Televizyon bölümü Eskişehir

1999 – 2003 Mobil Lisesi Ankara

1994 – 1999 Ahmet Hamdi Tanpınar İlköğretim Okulu Ankara

İş

05/2004 – 04/2004 Veri Giriş ve Kontrolör, Yüksek Seçim Kurulu YSK
Ankara

10/2008 – 08/2008 Görüşmeci, Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet
Araştırması, Çalışılan bölgeler; Ağrı, Bingöl, Erzurum, Erzincan

*Kamu – Saha personeli ve ekip liderliği görevlerini yaptığım bu çalışma Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırmasıdır. Avrupa Komisyonu mali destek sağlamıştır. Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü’nün yararlanıcı kurum olduğu projeyi, ICONINSTITUT Public Sector, Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü ve BNB Danışmanlık konsorsiyumu gerçekleştirilmiştir. Çalışma süresince kadınlarla bire bir mülakatlar yaptım ve analiz aşamasında bulundum. Belirsiz çalışma saatlerinin olduğu bu çalışmada kalabalık bir gurubu idare etme, zor iş koşulları ve kriz anlarıyla başa çıkma gibi deneyimler edindim.

09/2013- 01/2014 Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü 2013 Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması. (Sağlık Bakanlığı Kalkınma Bakanlığı işbirliği ile) Çalışmasında Bulunduğum Şehirler: Rize, Giresun, Aydın, Denizli, Muğla, Afyon.

*Kamu- Saha Personeli

Sağlık Bakanlığı ve Kalkınma Bakanlığı’nın desteklediği ve Hacettepe Üniversitesi’nin beş yılda bir yaptığı bu araştırmada 15-49 yaşları arasındaki kadınlarla eğitim, evlilik tarihçesi, göç tarihçesi, iş yaşamı, kadın sağlığı, doğurganlık ve kadının statüsü ile ilgili araştırma ve kadınlarla bunun üzerine birebir görüşmeler yaparak analiz çalışmalarında bulundum.

07/2014- 04/ 2015 Muhabir, ESGROUP, Muhabir, Editör, Program sunucusu
Yenigün Gazetesi Eskişehir

* Eskişehir'in yerel medyasının büyük bir kısmını oluşturan ESGROUP, 3 gazete, 1 magazin dergisi ve bir Televizyondan oluşan bir medya grubudur. Muhabirlikle başlayan süreçte kısa zaman sonra, 6 ay boyunca her hafta, uyduda ve Dsmart'da yayın yapan televizyon kanalı ES TV'de canlı olarak yayınlanan bir sağlık programını sundum. Yenigün Gazetesi ve Follow Magazin dergisine yazı dizileri ve röportajlar hazırladım. Asıl görevim olmamakla birlikte haftanın 3 günü editörlük yapıyorum. Artistik İşler adında bir kültür- sanat programını hazırlayıp sunuyorum. Her hafta gazetelerin magazin sayfalarının editörlüğünü yapıyorum. Gazete için haftada 1 gün Kültür Mantarı başlığıyla kültür- sanat haberlerini derliyorum.

07/ 2016 - ... Milletvekili Danışmanlığı

*26. Dönem Eskişehir Milletvekili Prof. Dr. Gaye Usluer'in siyasi danışmanlığını yaptım. Eğitim, kadın ve sağlık alanlarında çalışmalar yaptık. Eğitim Komisyonu CHP grubu sözcüsü olan vekilim ile eğitim alanında çalışan STK, dernek ve sendikalar ile yakın temasta olduk ve her soruna hakim olmaya gayret ettik.

Televizyon programları organizasyonu, yazılı ve görsel basın iletişimi gibi Milletvekilinin çalışmalarını görünür kılmak için bağlantılar sağladım.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri/yılı: 28.01.1985/Elazığ Cinsiyet: Kadın